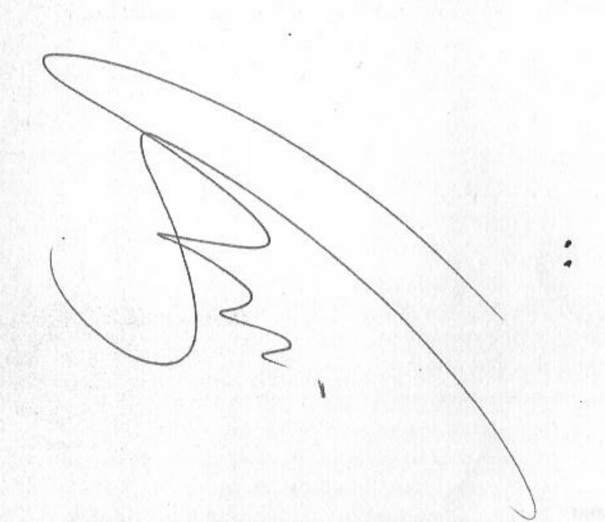
E. H. Gombrich

La imagen y el ojo

Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica

Versión española de:
Alfonso López Lago y
Remigio Gómez Díaz



Alianza Editorial

Título original:
The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation

Calle Milán, 38, 28043 Madrid; teléf. 200 00 45
I.S.B.N.: 84-206-7065-0
Depósito legal: M. 35.929-1987
Compuesto en FER Fotocomposición, S. A. Lengua, 8. 28021 Madrid
Impreso en GREFOL, S. A., Pol. II - La Fuensanta
Móstoles (Madrid)
Printed in Spain

Indice

En este volumen —sexto de la colección de mis ensayos publicado por la Phaidon Press—, se recoge la mayor parte de mis artículos dedicados a los problemas que planteé por vez primera en *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica). Como este libro, basado en mis Conferencias Mellon de 1956, fue publicado en 1960, el mucho tiempo transcurrido me ha dado ocasión para numerosos replanteamientos y revisiones, de algunos de los cuales dejé constancia en los sucesivos prefacios a las ediciones inglesas de 1967, 1971 y 1977. Comprobé que no sólo me solicitaban aclaraciones y recapitulaciones los estudiosos del arte y las letras, sino también científicos de profesión, lo que descartaba esa idea pesimista de que nuestro mundo intelectual está escindido en dos culturas entre las que no existe comunicación mutua. En consecuencia, me vi obligado a prestar más atención a otras herramientas visuales, tales como la fotografía, los diagramas o los mapas.

Estimé conveniente ordenar estos nuevos estudios aproximadamente por la fecha en que fueron escritos, sin que tampoco esta decisión me obligara estrictamente. Por esta razón el volumen se abre con una conferencia sobre «El descubrimiento visual por el arte», pronunciada en la Universidad de Texas (Austin), ya que en ella se examina la problemática en conjunto desde un nuevo punto de vista.

Un ciclo de conferencias sobre «El tiempo y la eternidad», organizado por el Warburg Institute, y del que formaban parte también charlas sobre la relatividad, la historiografía y la teología, me impulsó a abordar ese tema —que en *Art and Illusion* había recibido un tratamiento superficial— en «Momento y movimiento en el arte». También he acogido con satisfacción la posibilidad de profundizar en los temas del capítulo 10 de esa obra en «Gesto ritualizado y expresión en el arte», leído en un simposio organizado por el difunto sir Julian Huxley para la Royal Society. De este encuentro derivó la creación de un grupo de estudio, compuesto por expertos en el comportamiento humano y animal, al que aporté el trabajo sobre «Acción y expresión en el arte occidental». Volví sobre esta problemática en un análisis del parecido fisonómico titulado «La máscara y el rostro», perteneciente a un ciclo de conferencias celebrado en la John Hopkins University, en Baltimore, en el que tuve por compañeros a un psicólogo y a un filósofo.

De una invitación a colaborar en un número especial de *Scientific American* sobre la Comunicación surgió un artículo sobre «La imagen visual», en el que se trata de presentar una panorámica concisa de esta disciplina en proceso de creación. De más responsabilidad aún fue la tarea a que me vi enfrentado cuando la Royal Society me solicitó pronunciar una de sus Review Lectures sobre mi campo de investigación. Titulé este artículo «El espejo y el mapa».

Tuve el placer de proseguir un amistoso debate con el difunto J. J. Gibson, ese gran estudioso de la visión, en un trabajo redactado con ocasión de su Festschrift y titulado «El cielo es el límite», y de combinar el examen de la perspectiva —que nunca puede alejarse del tratamiento de la imagen visual— con el del movimiento en otra investigación «Criterios de fidelidad: la imagen fija y el ojo en movimiento», escrita en un principio como homenaje al eminente psicólogo profesor Hans Wallach.

«Experimento y experiencia en el arte» fue resultado de otra iniciativa «ecuménica», un ciclo patrocinado por el Richard Bradford Trust en la Royal Institution, al que de nuevo aportaron su colaboración historiadores, críticos, científicos y filósofos. El último trabajo de este volumen, «Imagen y código: alcance y límites del convencionalismo en la representación pictórica», fue presentado a un Congreso sobre Semiótica del arte celebrado en la Universidad de Michigan, y por ello va dirigido fundamentalmente a los filósofos.

Acaso era inevitable que, al hablar para auditorios que no tenían por qué haber leído *Art and Illusion*, y menos aún mis otros ensayos, me viera obligado a resumir argumentaciones e incluso mencionar ejemplos ya utilizados. Espero que cuando menos sirvan ahora de *leitmotivs* que demuestren la unidad de la temática. Pese a ello, he decidido omitir tres estudios más que versaban sobre temas afines. El capítulo que redacté para *Illusion in Nature and Art* (Londres, 1973), que preparé conjuntamente con Richard Gregory, bien pudiera servir de complemento a algunos de estos ensayos, pero como el libro es de muy fácil adquisición, no me pareció necesario reproducirlo aquí. El ensayo «The 'What' and the 'How': Perspective Representation and the Phenomenal World», escrito para *Logic and Art: Essays in Honor of Nelson Goodman* (Lógica y arte: ensayos en honor de Nelson Goodman) (Nueva York, 1972) trata, a mi parecer, de manera demasiado técnica este problema tan árido para incluirlo aquí. Decidí también no reproducir el capítulo «The Variability of Vision», que formaba parte de una aportación a The Evidence of Images, en *Intepretation, Theory and Practice* (Interpretación, teoría y práctica) (Baltimore, 1969), preparado por Charles Singleton, fundamentalmente porque exige un número de ilustraciones muy elevado. Confío, no obstante, en que los que deseen analizar y criticar mis opiniones en detalle lean también estos trabajos y, por supuesto, mi libro *The Sense of Order* (El sentido del orden), que se centra en la percepción de las formas más que de las imágenes.

Al titular esta colección de ensayos *La imagen y el ojo*, he pretendido sobre todo llamar la atención sobre el desplazamiento del interés que se ha producido recientemente en el estudio de la percepción. En los últimos años el tema de la percepción de las imágenes ha despertado un interés cada vez mayor. En mis ensayos más recientes pude sacar provecho del libro de John M. Kennedy *A Psychology of Picture* (Psicología de la imagen) (San Francisco, 1974), pero no de la publicación más reciente, aún en fase de elaboración, *The Perception of Pictures* (La percepción de las imágenes) (Nueva York, 1980), preparada por M. A. Hagen. Me satisface que este volumen pueda encontrar compañeros en el estante de la biblioteca, y espero que aporte algo al debate en torno a uno de los dones más básicos y placenteros de que disfruta el hombre, el don de la creación de imágenes.

Debo concluir, una vez más, con la grata labor de agradecer las ayudas recibidas. Simon Haviland y Peg Katritzky, de la Phaidon Press, Diana Davies y el personal de la Colección Fotográfica del Warburg Institute me han prestado una colaboración insustituible.

Londres, febrero de 1982

E.H.G.

El descubrimiento visual por el arte

I

No todo el arte se interesa por el descubrimiento visual en el sentido en que me propongo utilizar esta expresión. Los museos nos muestran una diversidad de imágenes que nos confunde y aturde, y que rivalizan en variedad con las creaciones del mundo natural viviente. Entre esas imágenes hay ballenas y colibríes, monstruos gigantescos y delicados dijes, producto de los sueños y pesadillas del hombre en distintas culturas y diferentes climas. Pero en este mundo, sólo dos veces, en la Grecia antigua y en la Europa del Renacimiento, los artistas se han esforzado sistemáticamente, a lo largo de varias generaciones, por aproximar paso a paso sus imágenes al mundo visible y alcanzar parecidos que pudieran engañar a la vista. Sé que la admiración de la mayoría de los críticos por este logro se ha enfriado considerablemente en nuestro siglo, y que sus gustos se han inclinado hacia lo primitivo y lo arcaico. Esta preferencia se basa en buenas e interesantes razones, que espero analizar en otra investigación [1], pero el gusto es una cosa y la historia otra. No cabe duda de que el mundo antiguo consideró la evolución del arte principalmente como un progreso técnico, como la conquista de esa destreza de *mimesis*, de imitación, que se pensaba era la base del arte. Los maestros del Renacimiento no disintieron en esto. Leonardo da Vinci estaba tan convencido de este valor de la ilusión como lo estaba el cronista del Renacimiento más influyente, Giorgio Vasari [2], que daba por sentado que seguir la evolución de la representación plausible de la naturaleza equivalía a describir el progreso de la pintura hacia la perfección. Innecesario es decir que en el arte occidental esta evolución no tuvo su punto final en el Renacimiento. La conquista de la realidad a través del arte prosiguió, con paso desigual, por lo menos hasta el siglo XIX, las batallas libradas por los impresionistas lo fueron sobre este punto: los descubrimientos visuales.

Hay algo que llama la atención en esta historia, y exige una explicación psicológica. Y es ello que esta imitación de la realidad debe ser un asunto muy complejo y verdaderamente esquivo pues, ¿cómo si no fueron necesarias tantas generacio-

---

Conferencia pronunciada en la Universidad de Texas, Austin, en marzo de 1965, dentro del ciclo «Programa sobre la crítica».

nes de artistas de talento para dominar sus resortes? Precisamente para explicar este enigma me propuse, en mi libro sobre *Art and Illusion* [3], explorar la relación entre percepción visual y representación pictórica. Acaso sea el momento de volver a hacer inventario y examinar algunas ideas nuevas. No es que vea razón para repudiar los resultados de mis investigaciones, tales como eran. En realidad, al lector que ha recorrido esta presentación un tanto insegura tal vez le aburran ciertas recapitulaciones de ésta, pero creo que actualmente puedo apuntalar algunas de mis explicaciones anclándolas con más firmeza en una experiencia que es accesible a todos. Si volviera a escribir el libro ahora, haría de la distinción entre *recuerdo* y *reconocimiento* la piedra angular de mi análisis.

En cuanto a la importancia del reconocimiento para el arte, puedo remitirme a una autoridad venerable, una autoridad, además, que escribió en una época en que todavía las pinturas naturalistas eran objeto de admiración. Aristóteles, en el siglo IV a. C., discute en su Poética por qué la imitación causa placer al hombre, por qué disfruta contemplando copias perfectas de unas cosas que en la realidad le disgusta ver. Atribuye este placer al afán de aprender innato en el hombre que, como cortésmente admite, no es exclusivo de los filósofos profesionales. «Disfrutamos contemplando estas representaciones porque, al mirarlas, aprendemos y deducimos lo que es cada una; por ejemplo, eso es tal cosa». El placer, en otras palabras, deriva del reconocimiento. La pintura naturalista nos permite reconocer el mundo familiar en las configuraciones de pigmento dispuestas sobre el lienzo. Nosotros estamos tan habituados a esta experiencia que ya no nos estremece, a diferencia de lo que ocurría con Aristóteles y sus contemporáneos. Pero la mayoría sí que seguimos sintiendo el placer del reconocimiento cuando la situación se invierte, y exclamamos de súbito ante una escena real, «esto es un Fulano», un Whistler, quizás, o un Pissarro.

Es obvio que como historiadores tenemos que acercarnos a esta segunda experiencia a través de la primera. Pues si Whistler o Pissarro no hubieran estado capacitados para crear en sus lienzos imágenes reconocibles del mundo visible, tampoco nosotros seríamos capaces de reconocer sus imágenes en la naturaleza.

II

Pero si bien el reconocimiento es sin duda un acto de recordación, no hay que confundirlo con otro aspecto de la memoria, a saber, nuestra facultad de recordar. La diferencia se pone de manifiesto fácilmente con un pequeño experimento que nos introduce de paso a su significado en el arte. Coja el lector papel y lápiz, y dibuje de memoria cualquier cosa que en su opinión conozca perfectamente; el diseño de las sillas de su cuarto o la forma de un animal que le sea muy conocido. Incluso sin papel ni lápiz podemos poner a prueba nuestra facultad de recordar formulándonos preguntas tan tontas, pero tan incómodas, como cuál es la posición relativa de los cuernos y las orejas de una vaca.

Contemplando la vaca pintada por el primitivista moderno Jean Dubuffet (figura 1), descubrimos que ha eludido esta cuestión. Su *Vaca de nariz sutil* no ostenta ninguna oreja que yo pueda ver. Su *Vaca de finas tetas* (fig. 2) compensa ciertamente esta deficiencia, pero ¿las posiciones son las correctas? Seguramente no. Y ésta es la importante paradoja sobre la que deseo llamar la atención. Aun en los

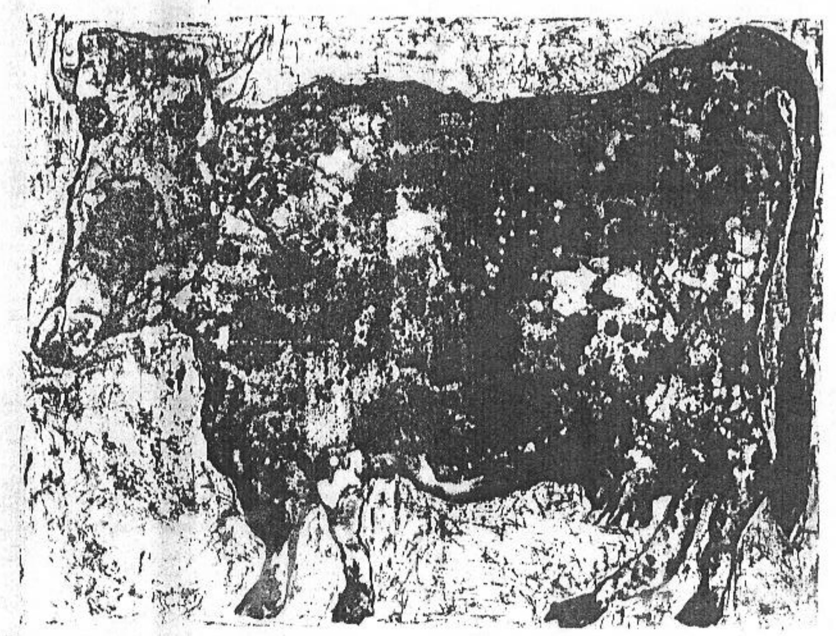


Fig. 1. Jean Dubuffet: *La vaca de nariz sutil*. 1954. Oleo y esmalte sobre lienzo, 89 × 116 cm. Colección de The Museum of Modern Art, Nueva York, Benjamin Scharps and David Scharps Fund.

casos en que nos resulta difícil recordar, sabemos cuando *reconocemos*, y decimos, en palabras de Aristóteles, «esto es tal cosa». Y si no reconocemos, reclamamos el derecho a criticar y decir «pero las vacas no son así».

Resulta pues que las curiosas criaturas de Dubuffet no son en realidad imágenes primitivas, sino muy sofisticadas. Lo que desea es «presentar el aspecto de los objetos tal y como quedaron impresos en el cerebro del hombre cuando su atención o su conciencia no intervenían, o al menos lo hacían sólo vagamente, o no más que en la vida cotidiana de cualquier hombre corriente que se halla normalmente preocupado por las cosas más diversas en el momento en que sus ojos alcanzan cualquier objeto» [4].

Descubrimos la falacia que hay en esto. Acaso el hombre de la calle no sea capaz de recordar una vaca con precisión, pero otra cosa es lo que ve cuando topa con una vaca. Hay algo indiscutible: nuestras dificultades para recordar nada tienen que ver con el hecho de que seamos hombres de la calle, o de las calles, y no ganaderos del campo. Fijémonos en el *ex voto* de un campesino austriaco (fig. 3). Tampoco resulta fácil reconocer al animal en esta pintura manifiestamente ingenua. ¿Se trata de una vaca o de una cabra? Y sin embargo, el campesino que la pintó no sólo era capaz de distinguir perfectamente una vaca de una cabra, sino incluso de reconocer a cada una de las vacas del rebaño. También reconocería de inmediato en una pintura lo que no puede recordar, lo mismo que si nosotros contemplamos un cuadro del especialista en pintura de ganado más famoso, al artista holandés del siglo XVII Paulus Potter (fig. 4). Demuestra, si es que hacen falta pruebas, lo inmediato y sencillo que es el reconocimiento.

Hay otra paradoja aquí relacionada con la primera: la paradoja que confundió a



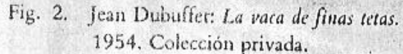


Fig. 2. Jean Dubuffet: *La vaca de finas tetas.* 1954. Colección privada.



Fig. 3. *Ex voto* anónimo austriaco. 1896.

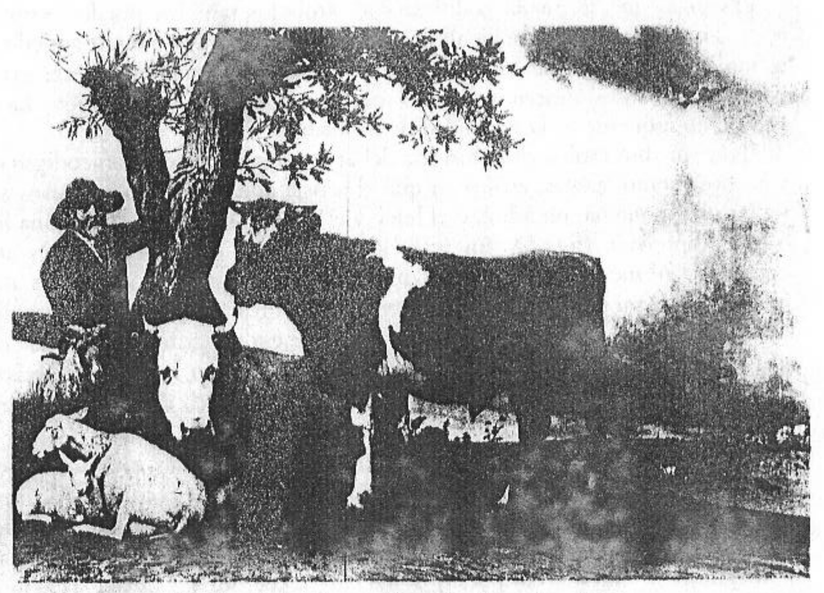


Fig. 4. Paulus Potter: *El toro.* La Haya, Mauritshuis.

Dubuffet, y no sólo a él. El reconocimiento es fácil, automático casi, pero, tal vez por serlo, fundamentalmente inconsciente. No inconsciente, desde luego, en el sentido freudiano, sino en el sentido de esos procesos automáticos a los que no necesitamos ni habitualmente podemos prestar atención. No sabemos cómo ni por qué reconocemos una vaca dibujada correctamente, pero enseguida nos damos cuenta de si falta algo de una vaca real o pintada. Si la transición de las vacas a las personas no resulta demasiado ofensiva, permítaseme remitirme a las dificultades que suelen experimentar los retratistas. Los parientes pelmazos de los retratados insistirán en que sigue habiendo algo en la boca que no está bien, que siguen sin reconocer a tío Jimmy. Sin embargo, rara vez son capaces de decir por qué les parece mal la boca o están dispuestos a ello. Acaso el pintor llegue a complacerles sometiéndose a un proceso de tanteo hasta que, por fin, la boca queda «bien». Yo, al contrario que el pintor exasperado, me inclino a pensar que probablemente los parientes saben de qué están hablando. Resulta en verdad molesto que un elemento extraño perturbe una imagen familiar. Si nos cambian algo de sitio en nuestra habitación solemos darnos cuenta enseguida, aunque casi nadie es capaz de recordar, no digamos ya de dibujar, el contenido de la misma.

Llegados a este punto los educadores artísticos suelen iniciar un pequeño sermón. Se han convertido en expertos en imbuirnos un sentido de culpa por no usar correctamente nuestros ojos y no percibir la variedad maravillosa del mundo visible que tan perezosamente damos por descontada [5]. Estoy desde luego porque todos utilicen los ojos, pero el sermón no tiene mucho sentido psicológico, a menos que se lleve cuidado al expresarlo. El maestro cuyo alumno no atiende en clase tiene derecho a reñirle, pero no llegaría muy lejos si le pidiera que atendiese a todo lo que hay a su alrededor: las moscas del techo, el murmullo del tráfico o las irisaciones de la luz en el pupitre. Pertenece a la esencia de la atención el ser selectiva. Podemos centrarnos en *algo* que está en nuestro campo visual, pero no en *todo*. Toda atención ha de tener lugar contra un trasfondo de falta de atención. La conciencia intensificada de la realidad es algo en lo que sueñan los místicos, pero que no podemos realizar. El número de estímulos que inciden sobre nosotros en un momento dado —si es que pudieran contarse— sería astronómico. Para ver tenemos que aislar y seleccionar. A mi juicio, el verdadero milagro es que podamos almacenar suficientes impresiones para que quede garantizado el reconocimiento de lo familiar.

Es evidente que la distinción entre lo familiar y lo no familiar ha de ser de la máxima importancia biológica, no sólo para el hombre, sino incluso para los animales. Los insectos y las aves tienen que reconocer su terreno y sospechar de los cambios que puedan presagiar peligro. Si además tienen o no la facultad de recordar es tal vez una cuestión vana. La nuestra, como hemos visto, es bastante imperfecta. Sin embargo, hemos elaborado un instrumento para superar esta insuficiencia, un instrumento que en lo esencial está sujeto a nuestro control: el símbolo.

Aunque lo que llamamos realidad es demasiado rica y variada para ser reproducible a voluntad, los símbolos pueden aprenderse y recordarse en una medida sorprendente. La misma persona que quizás no era capaz de recordar el aspecto de su mano derecha podrá reproducir cuantos sonetos de Shakespeare quiera, o resultados de fútbol o baloncesto. Por supuesto, la facultad de recordar símbolos varía enormemente, pero, debido a su economía de elementos, los símbolos son mucho más susceptibles de ser almacenados de forma utilizable. Piénsese en la música, tal vez el ejemplo extremo. La mayoría de las personas pertenecientes a nuestra cultura pueden recordar a voluntad una gran variedad de melodías, que seguirán rondando por la cabeza y serán silbadas o tarareadas como música que, según el talante, les acompañará durante muchas horas de vigilia.

Todo lo que se pueda codificar con símbolos también puede recuperarse y recordarse con relativa facilidad. Los trucos para dibujar esto o aquello —por ejemplo, un gato—, de los que hablo en *Art and Illusion* con cierta extensión, pueden en realidad describirse como métodos simples de codificación. La necesidad de un esquema es la necesidad de un código.

Hay muchos estilos en la historia del arte que operan sólo con códigos confeccionados memorizables, estilos en que el artista aprende de sus maestros a representar una montaña, un árbol, o el buey y el asno en el pesebre según una fórmula bien comprobada (fig. 5). En realidad, la mayoría de las tradiciones artísticas operan de un modo semejante. En una teoría psicológica del arte de las antiguas, incluida la de mi profesor Emanuel Loewy, se llamaba a esas imágenes esquemáticas «imágenes de memoria». Hoy considero que esa designación confunde la causa y el efecto. No es verosímil que alguien pueda rememorar la realidad precisamente de esa forma, pero las imágenes de ese tipo esquemático sirven admirablemente como códigos que son ayudas para memorizar.

Por supuesto, siempre podemos, dentro de ciertos límites, codificar y por tanto, memorizar cualquier cosa que deseemos especialmente recordar. Al inspeccionar una casa que estamos pensando comprar esbozaremos un diagrama esquemático como *aide-mémoire*, y luego veremos, para nuestro disgusto, que en ocasiones el diagrama se ha sobreimpuesto a nuestro recuerdo del lugar. Tenemos que volver para modificarlo y enriquecerlo.

Siempre puede hacerse algo de este tipo en caso de necesidad. Cuando uno observa, por ejemplo, que no sabe lo suficiente sobre la relación entre los cuernos y las orejas de la vaca, puede analizar y verbalizar esa información, o mejor aún, introducirla en su esquema, quedando así a salvo; esto es, a salvo hasta que otra persona le haga una pregunta embarazosa sobre la forma del hocico, y las posibles preguntas de esa clase son prácticamente ilimitadas.

Como es lógico, un experto pintor de ganado como Potter podría responder a la mayoría de esas preguntas sin dudar. Potter sabía de vacas, podía pintarlas de memoria y hacerlo tan correctamente que el proceso de reconocimiento las aceptaba como familiares y convincentes.

En *Art and Illusion* elegí para este proceso de aproximación a la naturaleza la fórmula psicológica de «esquema más corrección». La evolución del arte naturalista puede analizarse en función de esta fórmula. No puedo esperar que el lector acepte esta solución si antes no respondo a una pregunta que acaso le haya molestado durante cierto tiempo: ¿No hay una diferencia fundamental entre los llamados estilos «conceptuales» que operan con un código recordado y los períodos de naturalismo a los que pertenecía Potter? ¿No radica simplemente el secreto de Potter en que dibujaba el ganado del natural, aun cuando luego pueda haber usado esos bocetos para los cuadros pintados en el estudio? ¿No se basa todo el naturalismo en la disciplina de dibujar a partir del modelo o motivo? Y, si esos artistas realmente se adiestraban en observar y dibujar lo que veían frente a sus ojos ¿qué importancia tiene esa distinción entre recuerdo y reconocimiento para su tipo de arte?

La respuesta ha de ser la que daría cualquier profesor de arte que haya tenido que enseñar las destrezas tradicionales de representación, si es que quedan profesores de ese tipo: aunque parezca extraño, la diferencia entre dibujar de memoria y dibujar del natural es sólo una diferencia de grado. Max Liebermann cita en algún lugar a un profesor suyo, quien decía que «lo que no se pueda pintar de memoria,



Fig. 5. *Natividad.* Hacia 1340. Altar de Altenberger. Francfort, Städelsches Kunstinstitut.

no se puede pintar». Es cierto que al pintar del motivo se tiene la inestimable ventaja de poder comparar fácilmente la propia obra y el modelo. Siempre puede hacerse una pausa para ver si se reconoce el motivo en el cuadro o el cuadro en el motivo. Pero, aunque esas comparaciones facilitarán al artista la localización de errores, el ejemplo del retratista que he mencionado prueba que sentir una discrepancia es una cosa e idear un código adecuado otra.

Esta dificultad se debe a muchas razones, algunas de las cuales analicé con detenimiento en mi libro. También cité a sir Winston Churchill, quien subrayaba con acierto que incluso al pintar del natural tenemos que usar la memoria al pasar la mirada del motivo al lienzo. Esto sería cierto incluso para el artista que copia un cuadro. Pero al pintar del natural entran en juego problemas psicológicos de más envergadura, ya que psicológicamente no tiene mucho sentido decir que «copiamos» lo que vemos en el mundo visible. Lo que vemos tiene profundidad, mientras que la superficie en que se pinta es plana. Los elementos de lo que vemos difieren en el color. Obviamente, el inventar un código de combinaciones de colores distribuidas en un plano para reflejar la experiencia del mundo real es el logro del naturalismo. Es un logro simplemente porque, como señalé varias veces

en *Art and Illusion*, el mundo real no se asemeja a una imagen plana, mientras que puede hacerse que una imagen plana se asemeje al mundo real. La razón de esta paradoja se examina en psicología en el apartado de las *constancias*. Este término abarca la totalidad de las tendencias estabilizadoras que hacen que no quedemos aturdidos en un mundo de apariencias fluctuantes. Cuando una persona se acerca a saludarnos en la calle, el tamaño de su imagen se duplica al reducirse la distancia de diez a cinco metros. Si alarga el brazo para saludarnos, su mano se hace enorme. No registramos el grado de esos cambios; su imagen permanece relativamente constante, al igual que el color de su pelo, a pesar de los cambios de luz y de reflexión.

Hasta el aficionado a la fotografía tiene cierto conocimiento de este efecto. Ha aprendido cuán decepcionantemente pequeño puede parecer un objeto en una fotografía si no se acerca lo suficiente al mismo para que éste llene la mayor parte del campo de vision. Los pintores, por supuesto, han aprendido a desglosar las constancias midiendo el tamaño aparente de un objeto comparándolo con el pincel sostenido con el brazo extendido (véase fig. 219). El principiante que ensaya por primera vez esta sencilla técnica quedará sorprendido si sabe cómo mirar su experiencia visual. Pero se equivocará si deduce de ese efecto de sorpresa que los métodos que le han enseñado sólo representan una «convención», un código fortuito que difiere de la forma en que vemos «realmente» el mundo. Los críticos de la perspectiva matemática han usado frecuentemente argumentos de este tipo. Considero que esas críticas son tan engañosas como la afirmación de Dubuffet de que nunca vemos «realmente» una vaca del modo en que Potter la representa. Estas dos críticas no tienen en cuenta que todos sabemos muy bien cuándo un cuadro «está bien». Un cuadro pintado con arreglo a las leyes de la perspectiva evocará por regla general un reconocimiento instantáneo y sin esfuerzo, y lo hará hasta tal punto que de hecho restituirá la sensación de realidad, incluidas —y es de la máxima importancia— las constancias.

Temo que este punto decisivo no quedase muy claro en *Art and Illusion*, porque utilicé un mal ejemplo. Me complace poder reproducir ahora la brillante demostración que originalmente me convenció de la importancia crucial de esta transformación. Está tomada del libro *An Introduction to Color* (Introducción al color), de Ralph Evans, de los Laboratorios Kodak de Rochester (fig. 6).

Evans no ha hecho más que reproducir junto a la esquina inferior izquierda de la fotografía la imagen de la farola que aparece al fondo, y otro tanto con el último poste de la fila. El efecto es realmente sorprendente. Incluso tras la explicación, tenemos que medir los tamaños para convencernos de que la farola del fondo es *realmente* tan pequeña y de que la fila de postes *realmente* disminuye hasta ese extremo. Las constancias operan incluso en las fotografías. Por otra parte, nadie podría afirmar por un momento que exista la menor dificultad para reconocer el aspecto familiar de una calle de un barrio residencial cuando se observa la fotografía. La disminución de la perspectiva, por soprendente que sea, ocasiona el reconocimiento. Es un instrumento válido, y Vasari tenía razón cuando consideraba la perspectiva como un auténtico descubrimiento.

III

Sin embargo, hay una pregunta pendiente que Vasari no planteó porque daba la respuesta por sabida. Si sólo los trucos de la pintura naturalista producen imáge-

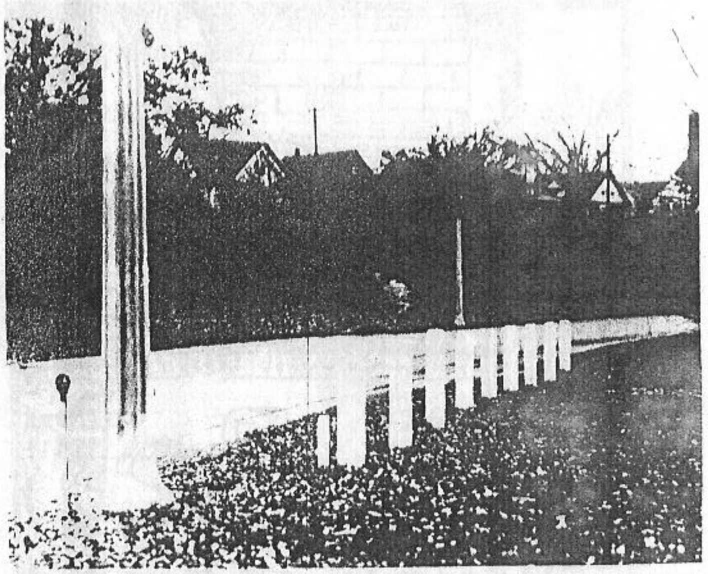


Fig. 6. Fotografía que muestra la reducción pespectiva. Tomada de Ralph M. Evans, *An Introduction to Color* (Nueva York, John Wiley & sons, 1948).

nes convincentes que provocan un reconocimiento sin esfuerzo ¿cómo podemos explicar que la mayoría de las culturas se den por satisfechas con las representaciones esquemáticas?

Un lector desconocido de mi otro libro tuvo la amabilidad de enviarme desde Australia un dibujo humorístico contemporáneo, realizado con un estilo esquemático medieval, en el que no sólo se plantea de nuevo esta cuestión, sino que además contiene el germen de la respuesta (fig. 7). El rey mira exasperado cómo la comida resbala de la mesa y cae al suelo, y el pie dice «Es la forma detestable en que dibujan estas mesas».

Al menos para nosotros, la convención medieval hace parecer que la mesa está inclinada y que nada podría sostenerse en ella. Si pudiéramos determinar cuándo surgió por primera vez esta sensación y cuándo empezó a aceptarse este tipo de crítica, habríamos avanzado un buen trecho para encontrar una explicación de por qué los artistas pensaron que era necesario corregir el esquema. Una vez puesto en marcha este proceso, el resto puede haber sido cuestión de tanteo, reflexión y nuevos intentos. *Il n'y a que le premier pas qui coûte.*

En *Art and Illusion* intenté perfilar una respuesta a esta pregunta en lo que se refiere a los comienzos de la revolución griega. Trataré ahora de aplicarla brevemente al Renacimiento, dejando para otra ocasión la labor de pormenorizarla [6]. Mi respuesta era que el objetivo artístico que condujo al descubrimiento de los mecanismos ilusionistas no fue tanto un deseo general de imitar la naturaleza cuanto una demanda específica de narrar plausiblemente hechos sagrados.

Quizás sea oportuno distinguir entre las diversas formas de narración pictórica. Una podría llamarse el método pictográfico. En este caso, el hecho sagrado se cuenta con jeroglíficos claros y simples que más que visualizarlos nos lo hacen



Fig. 7. Harvey: «It's the way they draw these wretched tables», *The Bulletin*, Sydney, Australia.

comprender. Cabe argumentar que, en el contexto de ese estilo, el «método conceptual» de dibujar la superficie de la mesa no desconcierta. Las figuras hieráticas de los tres ángeles que se representan en un tapiz románico compartiendo la comida de Abraham (fig. 8) pueden parecernos pictográficas, pero la escena en sí es impresionante en su consistencia solemne. Sólo cuando el artista apunta más visiblemente a contarnos no sólo *qué* pasó, sino *cómo* pasó, el método conceptual resulta vulnerable a la crítica. Dicho de otra forma, el ascenso del naturalismo presupone un cambio en las expectativas y demandas del espectador. El público pide al artista que presente el hecho sagrado en un escenario imaginario, tal como lo hubiera visto un testigo ocular. A mi juicio, hay ciertas pruebas de que, en efecto, esa demanda era insistente en torno a la época de la revolución de Giotto. Por supuesto, hay acuerdo general en que Giotto, en sus escenas bíblicas, pretendía lograr una evocación dramática de ese tipo. Sabemos que al principio su arte producía un enorme asombro ante el grado de parecido que podía alcanzar el pincel del maestro. Pero, si estoy en lo cierto, era ese mismo éxito lo que hacía que destacaran más ciertas inconsistencias remanentes en el marco espacial de sus escenas. Ante su representación del banquete de Herodes (fig. 9), una persona ingeniosa e irreverente podría fácilmente haberse preguntado si los platos se sostendrían en aquella mesa. No sé si se hicieron tales bromas, ni siquiera si se formularon



Fig. 8. *La hospitalidad de Abraham.* Segunda escena de un tapiz del siglo XII. Museo de la catedral de Halberstadt.

realmente críticas de esa clase del método de Giotto [7], pero evidentemente la invención de la perspectiva tres generaciones más tarde eliminó ese desconcierto potencial. Su rápida difusión por Europa indica al menos que satisfizo una demanda real. Cuanto más se aproximaba el código a la evocación de una realidad familiar, más fácilmente podían contemplar los fieles la reconstrucción de la escena e identificar a los participantes.

Es cierto que, si bien éste era el objetivo, pronto se le superpuso el interés

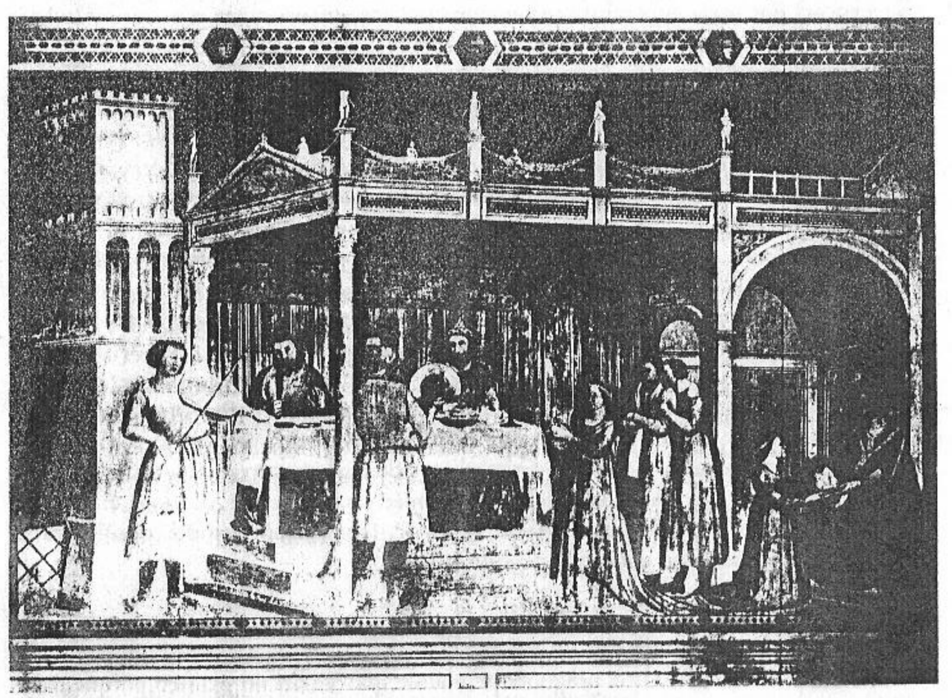


Fig. 9. Giotto: *El banquete de Herodes:* Hacia 1330. Florencia, Santa Croce.

técnico. Los expertos centraron sus elogios en la representación de la profundidad, la luz, la textura y la expresión facial, y los problemas técnicos llegaron a ser objetivos en sí mismos. Pero, repitamos, estos objetivos sólo se lograron tras un largo proceso de tanteo que estuvo orientado por el escrutinio crítico de los cuadros que no superaban la «prueba del reconocimiento». La fuerza motriz que podemos imaginar impulsaba el desarrollo del naturalismo no era el deseo de imitar las apariencias naturales en sí mismas, sino el de evitar las impacientes preguntas de los críticos y enfrentarse a ellas: «¿Qué siente ese personaje?» «¿De qué tejido es su manto?» «¿Por qué no proyecta sombra?»

Al considerar el ascenso del naturalismo en función de ese escrutinio, también resulta claro que hay funciones de la imagen que no provocan en modo alguno este tipo de preguntas. Incluso en el contexto del arte sacro, probablemente es la claridad didáctica lo que se exige a los artistas diseñadores de imágenes que, ante todo, deben ser tan legibles desde lejos como los mosaicos bizantinos. En la actualidad, la imagen tiene funciones tales como la de anunciar productos (que se inclina por los efectos «llamativos») o los diagramas y señales pictográficas de circulación (fig. 10) que se cumplen mejor mediante una reducción de la información naturalista. Por ello, el cartel y la ilustración pictográfica han «evolucionado» gradualmente alejándose del ilusionismo del siglo XIX.

IV

Considero que, en contextos estrictamente definibles como los mencionados, el término «evolución» es más que una vaga metáfora. En realidad, el proceso esquemático que he esbozado podría exponerse con conceptos casi darwinianos. La adaptación de la forma a la función sigue un proceso de tanteo, mutación y supervivencia de los más aptos. Cuando queda fijado el patrón de las imágenes claras o convincentes, las que no se ajusten a él serán eliminadas por la presión social [8].

Existe aquí un paralelismo darwiniano real que no debe pasarse por alto, pues la naturaleza anticipó efectivamente la evolución de imágenes convincentes mucho antes de que la mente humana pudiera concebir este recurso. Me refiero a las asombrosas coloraciones y mimetismos protectores, a las formas disuasoras o de camuflaje que existen en plantas y animales. Como todos aprendimos en la escuela, y como podemos ver con asombro en las exhibiciones zoológicas, hay insectos que se asemejan exactamente a las hojas del árbol que constituye su hábitat (figura 11). Hay orugas que, cuando se quedan totalmente inmóviles, tienen un engañoso parecido con una ramita; hay mamíferos que están coloreados de tal forma que su piel moteada o con franjas se confunde sorprendentemente con el juego de luces de la selva en que viven; hay insectos inofensivos que imitan engañosamente la forma y el color de especies peligrosas y consiguen así aumentar sus probabilidades de supervivencia.

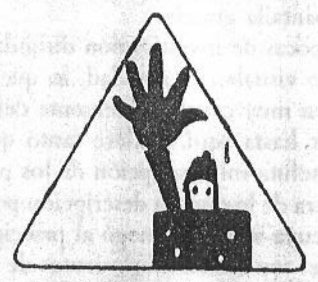


Fig. 10. Señal de tráfico pictográfica.

El historiador y el crítico del arte no deben dejar de reflexionar sobre estos milagros. Le harán pensárselo dos veces antes de pronunciarse apresuradamente sobre la relatividad de los patrones que posibilitan el parecido y el reconocimiento [9]. El ojo y el cerebro del pájaro del cual tiene que ocultar a la mariposa, su coloración protectora difieren ciertamente en mil aspectos de los nuestros. Sin embargo, hay que suponer que para el pájaro, como para nosotros, la mariposa y la hoja resultan indistinguibles. El estilo naturalista de estas mariposas engaña a una gran variedad de depredadores, incluido el hombre. Por ello, al comparar antes la asombrosa variedad de las formas en el arte con la de las criaturas vivientes, pensaba en algo más que en un mero ejemplo de la multiplicidad. ¿No cabría argumentar que también se llega a las formas del arte mediante la adaptación a diversas funciones? He mencionado la evolución de los estilos naturalistas en el mundo animal. Evidentemente, la naturaleza no es siempre naturalista en ese sentido. Los científicos explican algunas formas y colores por su papel de elementos disuasores o atrayentes en un sentido más general. Consideremos los «ojos» que con frecuencia se ven en las alas de las polillas (fig. 12). Si aceptamos la hipótesis más difundida, esos ojos tienen un efecto disuasor sobre los depredadores [10]. Si se cubren, aumenta la probabilidad de que esas polillas sean comidas en comparación

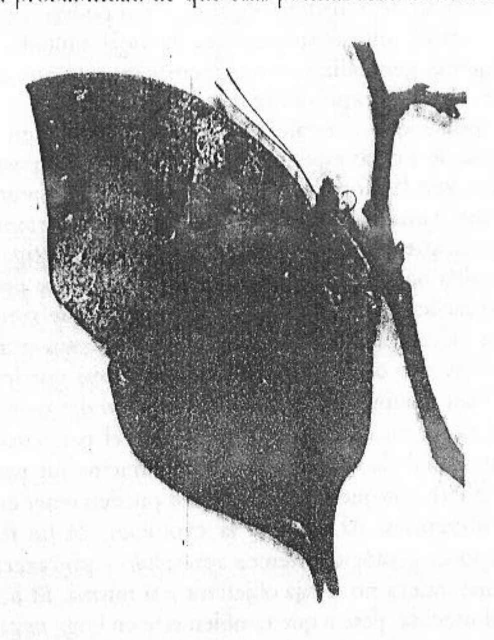


Fig. 11. Mariposa-hoja de la India (*Kallima inachus*).

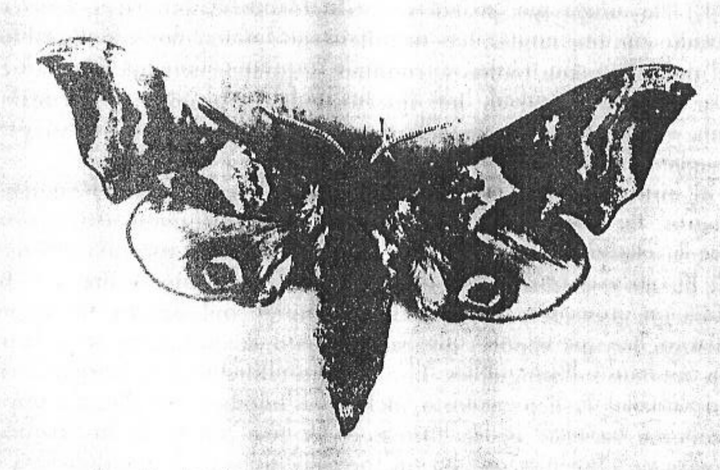


Fig. 12. Mariposa-esfinge británica *(Smerinthus ocellata)*.

con las que son capaces de exhibir súbitamente esos ojos amenazadores. Se ha propuesto la hipótesis de que no es accidental que la forma amenazadora adopte esa configuración particular [11]. Tal vez los depredadores son, desde su nacimiento, sensibles al peligro de este estímulo concreto. Para ellos, un par de ojos grandes y fijos representarían un depredador peligroso. Pero podría decirse que estos ojos no son naturalistas en el mismo sentido que la hoja imitada, sino que tienen un carácter de imágenes generalizadas y esquemáticas, aunque expresivas. Representan, si se quiere, el estilo expresionista de la naturaleza.

Podemos suponer que la evolución en el arte, como en la naturaleza, puede también aproximarse a otras especificaciones, aparte de la posibilidad de reconocer sin esfuerzo. Tal vez las formas inmensamente inquietantes y expresivas de los estilos tribales que llamamos «primitivos» también evolucionaron paso a paso hacia configuraciones que inspiraban temor o aterrorizaban (fig. 13). Es evidente que en la tribu no había nadie que expresara y formulara esos patrones, que acaso no fueran tampoco fáciles de formular. Cabe imaginar que simplemente se tenía la sensación de que ciertas máscaras, imágenes u ornamentos estaban cargados de más potencia, más *mana* que otros, y que las características que les conferían su poder mágico sobrevivían y aumentaban con el transcurso del tiempo.

Ahora bien, no deseo destacar excesivamente el paralelismo entre el arte humano y la creatividad de la naturaleza. La comparación me parece tan esclarecedora en lo que se refiere a lo que los dos procesos pueden tener en común como en lo relativo a sus diferencias. Al estudiar la evolución de las formas naturales que abarcan varias épocas geológicas hemos aprendido a precavernos contra la falacia teleológica. La naturaleza no se fija objetivos a sí misma. El hombre sí, aunque no siempre en igual medida, pese a que también esté en boga negarlo. Constantemente se nos advierte contra la actitud de complacencia en el orgullo localista, provin-

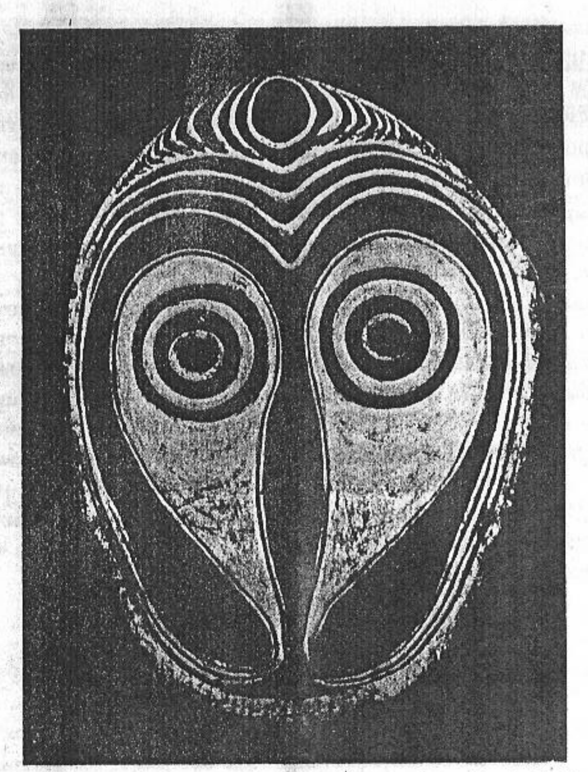


Fig. 13. Decoración de un alojamiento tribal masculino en la región de Sepik, Nueva Guinea, Stuttgart, Lindenmuseum.

ciano, y contra la de considerar a nuestra cultura superior a otras variedades. Confieso que soy provinciano impenitente: creo que el nacimiento del racionalismo crítico en la cultura griega dotó a la humanidad de una nueva herramienta para configurar su propio destino, de la que otras culturas carecen. La llamamos ciencia. La evolución de la pintura griega y del Renacimiento difieren de otras evoluciones precisamente en el ingrediente de la ciencia. Se recurrió a la ciencia de la anatomía, a las ciencias de la geometría proyectiva y de la óptica para acelerar la experimentación hacia el logro de imágenes reconocibles. Al final, como sabemos, la ciencia sobrepasó al arte en este aspecto mediante el desarrollo de la fotografía, la película en color y la pantalla grande.

Quizás sólo en esas épocas de investigación dirigida pueda hablarse legítimamente de «descubrimiento visual». En realidad, lo que habitualmente se designa con estos términos difieren muy considerablemente del proceso inconsciente que he tratado de caracterizar hasta aquí. Difiere tanto que a primera vista podría parecer que contradice y refuta mi descripción de los procesos de reconocimiento y recordación, pues, en contra de lo que esa descripción podría hacernos esperar, hay descubrimientos visuales cuya validez se negó al principio a aceptar el público.

Los ejemplos habituales son los descubrimientos de los impresionistas, los métodos de pintura en *plein air* que se concentraban en los reflejos coloreados y en las

sombras coloreadas. Se nos dice que, al principio, esto no parecía convincente. El público tuvo que aprender a contemplarlos tratando de verificarlos. Los observadores favorablemente dispuestos observaban, para su sorpresa, que, después de contemplar cuadros impresionistas, ellos también podían reconocer esas sombras coloreadas en la naturaleza. Todo el proceso parecía invertirse. De hecho, fue principalmente esta experiencia lo que llevó al abandono de las teorías del aprendizaje de Vasari por considerarlas ingenuas y a una creciente consolidación del relativismo visual que, a mi vez, me propongo criticar.

V

Para mi planteamiento global es vital que se me permita especificar con algo más de detalle desde el punto de vista psicológico lo que ocurre cuando, como se dice, el artista «nos enseña a ver». En las próximas secciones pretendo ofrecer al menos un bosquejo de respuesta provisional, con plena conciencia de que no incluirá todos los aspectos de la cuestión.

Debemos volver al hecho de que el reconocimiento es esencialmente inconsciente y automático. Aun así, lógica y psicológicamente, esta tarea de reconocimiento dista de ser simple. Los estímulos prácticamente nunca pueden ser idénticos a los que se han recibido antes. Un ángulo de visión distinto o un cambio de iluminación transforman los estímulos, y sin embargo la impresión de familiaridad no queda necesariamente afectada. La psicología analiza algunos de los mecanismos estabilizadores que intervienen en este proceso, en el marco del concepto de constancias que ya conocemos. Pero la estabilidad del reconocimiento va más allá de las constancias. Consideremos la más misteriosa de todas: la capacidad para reconocer un rostro familiar en una multitud [12]. Nada hay más móvil para nuestros sentidos que la fisonomía humana, ya que el menor cambio de su configuración tiene un fuerte sentido expresivo. Sin embargo, también establecemos un marco de identidad en el cambio, que se reconoce a pesar de todas las transformaciones de la expresión. El mismo rostro parece ahora alegre, luego adusto. Sigue siendo el mismo rostro a pesar de las inexorables transformaciones que en él producen el tiempo y la edad. La familiaridad no debe confundirse con la identidad.

He elegido el ejemplo del reconocimiento facial porque puede ser el más idóneo para convencer incluso a los escépticos de la plasticidad de nuestra experiencia visual. Lo que «vemos» no es simplemente algo dado, sino que es producto de la experiencia pasada y de las expectativas futuras. Así, puede ocurrir que al cabo de muchos años nos encontremos a un antiguo amigo y quedemos impresionados: ha cambiado tanto que apenas le reconocemos. Pero una hora después reconocemos efectivamente el antiguo rostro en los rasgos alterados, la memoria y la impresión se vuelven a fundir y «vemos» una vez más al antiguo amigo por encima, o a través, de los signos de la edad. En realidad, por mucho que lo intentemos, no podemos recuperar la primera impresión de extrañeza, y ya no le vemos como al alguien no familiar.

Pero el reconocimiento de rostros nos enseña también otra cosa. El marco se perturba con más facilidad de lo que cabría esperar. El disfraz irreconocible no es un mero capricho de los dramaturgos a la antigua. Si una mujer cambia de peinado, o si un hombre se deja crecer o se afeita la barba, el reconocimiento resulta desproporcionadamente difícil, como he podido comprobar cuando, para mi desconcierto, algunos alumnos míos se presentaban transformados de ese modo. Evidentemente, el reconocimiento requiere cierta base. Incluso para tratar de recordar a los asistentes a una clase buscamos algún método de «codificar» los rostros para reconocerlos. Miss Smith es la chica de cola de caballo; Mr. Jones el chico de bigote. El aprendizaje ulterior se basa en la seña de identidad que determina la *gestalt*.

Volvamos al ejemplo del retratista y su dificultad para alcanzar un parecido que sea reconocido como tal por los parientes del modelo. Evidentemente, lo que se necesita es la elección de un código que coincida con la forma en que esos críticos «ven» al modelo. He propuesto que sus críticas bien pudieran ser más válidas de lo que el pintor suele admitir. Pero ahora podemos añadir que también la versión del pintor puede salir triunfante. Quizás pueda persuadir a los familiares de la validez de su visión; los familiares, contemplando al modelo, pueden de repente reconocer en él al retrato. El arte ha impuesto una visión nueva de un rostro.

El caso más extremo de esta explotación de la inestabilidad de la visión es la caricatura. También es el más instructivo porque el caricaturista no tiene que ser un gran artista para captar los invariantes que son todo lo que en general recordamos del aspecto de los políticos o los actores. Al destilar de esta estructura un código simple, nos muestra la fórmula y ayuda a la figura pública a obtener el reconocimiento. Pero el caricaturista también puede transformar a su víctima. Puede aislar invariantes característicos que hasta entonces nunca habíamos usado para el reconocimiento, y al centrar así nuestra atención en esos rasgos nos enseña un nuevo código (fig. 14). Decimos entonces que el caricaturista nos ha hecho ver a la víctima de una forma distinta; siempre que vemos al personaje no podemos evitar pensar en la caricatura.

Siguiendo esta dirección me propongo buscar una solución al problema del descubrimiento visual en el arte. Sus efectos más llamativos presuponen un grado tal de plasticidad en la forma en que «vemos» el mundo que no afecta al reconocimiento. Hay que relacionar esto con el cúmulo de indicaciones de que disponemos para codificar nuestra experiencia visual. El pintor, como el caricaturista, puede enseñarnos un código nuevo de reconocimiento, pero no puede enseñarnos a «ver».

VI

Una vez indicada la dirección que creo debemos seguir, deseo avanzar un poco más lentamente e introducir varias distinciones que no hice en *Art and Illusion*.

Me temo que en primer lugar debo reducir ligeramente la importancia que generalmente se atribuye al artista y al pintor en este proceso de descubrimiento. Desde luego, es cierto que los artistas, al estar interesados profesionalmente en la experiencia visual, han desempeñado un papel relevante en el descubrimiento de aspectos imprevistos del mundo visible. Pero no hay ninguna razón intrínseca por la que tales descubrimientos deban codificarse en cuadros y no con palabras. Las sombras coloreadas que hemos citado son un ejemplo pertinente. Ya en 1793,



Fig. 14. Honoré Daumier: *A. L. Coquerel.* De *Charivari*, 3 de octubre de 1849.

Goethe envió al físico y escritor alemán Lichtenberg una parte de su teoría del color en la que se ocupaba del fenómeno de las sombras coloreadas igual que perseguía mariposas cuando era niño. Lichtenberg afirma que en general no se observan tales cosas «porque en los juicios que se basan en impresiones visuales, la sensación y el juicio se interpretan en tal medida que, a partir de cierta edad, prácticamente no se pueden separar; constantemente pensamos que percibimos lo que simplemente inferimos. Por esta razón los malos retratistas cubren todo el rostro en su pintura del color rosado de la carne. No se percatan de que puede haber sombras azules, verdes, amarillas y pardas en un rostro humano».

Creo que podemos avanzar en el estudio de los descubrimientos visuales si hacemos una distinción entre el cambio de interés y el cambio de percepción. El interés de Lichtenberg, una vez despertado por Goethe, le llevó a observar cosas que no había observado antes. No puede decirse que esto sea un gran problema. Puede ocurrir y ocurre constantemente. Si pensamos comprar cortinas nuevas, probablemente nos fijaremos en cortinas y en características suyas que, en otra situación, nos pasarían desapercibidas. Si leemos textos sobre asimetría facial, observaremos desviaciones de la simetría que antes nunca habíamos observado. Algunas de estas fluctuaciones son superficiales y transitorias, y otras son más permanentes. Si se ponen de moda los automóviles antiguos, los coches viejos adquieren un nuevo aspecto; si los coleccionistas fueran noticia por pagar altos precios por un tipo determinado de cubo de basura, empezaríamos a fijarnos en los cubos de basura camino de la oficina.

(Unos cinco años después de que dictara esta conferencia, el *Times* de Londres publicó un artículo de Michael Leapman —24 de agosto de 1972— en el que se

decía que habían robado la tercera parte de los cubos de basura de Nueva York, porque «parecían tener algo enormemente amanerado y atractivo». Confío en que mi profecía hipotética no contribuyera a esta ola de delincuencia menor).

Evidentemente, el arte es con frecuencia fuente de intereses nuevos de ese tipo. Algunos artistas contemporáneos, como Rauschenberg, han quedado fascinados por las formas y texturas de los muros deteriorados de las calles, con carteles desgarrados y manchas y pegotes de humedad (fig. 15). Aunque Rauschenberg me desagrada, me percato con desazón de que, desde que ví sus cuadros, contemplo los muros de ese tipo de una forma distinta. Quizás si su exposición me hubiera desagradado menos, el recuerdo se habría borrado más rápidamente, pues la participación emocional, positiva e incluso negativa, ciertamente favorece la retención y el reconocimiento.

Sin embargo, tiendo a pensar que esta experiencia de percatarse de cosas por-



Fig. 15. Robert Rauschenberg: *Riego.* 1957. Colección privada.

que los artistas han llamado la atención sobre los motivos aún difiere de los descubrimientos visuales, al menos en cierta medida.

Recientemente experimenté la sorpresa de un descubrimiento de esa clase. Puede parecer trivial tal como voy a describirlo, pero demostrará que esta función del arte no se limita a la pintura representacional. El suelo de la cocina de mi casa tiene un dibujo simple, en forma de tablero de ajedrez blanco y negro. Al llevar un vaso de agua del grifo a la mesa, me percaté de repente de las deliciosas e interesantes distorsiones del dibujo del suelo que se veía a través de la base del vaso. Nunca había visto antes esta transformación, aunque tengo que haber hecho ese mismo movimiento cientos de veces. Y de repente reconocí el dibujo y supe por qué lo veía entonces. Había visitado una exposición de cuadros de Lawrence Gowing, pintor que comparte mi interés por la percepción, y que experimentaba con imágenes abstractas. Había contemplado con interés uno de los cuadros, en el que se crea la ilusión de espacio y luz en un bosque mediante la distorsión sistemática de un dibujo del tipo del tablero de ajedrez (Fig. 16). Se trataba de un caso clásico de lo que podría llamarse reconocimiento invertido: el reconocimiento no de la realidad en un cuadro, sino de un cuadro en la realidad. Obviamente, el interés había provocado el reconocimiento. Sin él, podría haber llevado cien o mil vasos más del grifo a la mesa de la cocina sin percatarme del aspecto del suelo a



Fig. 16. Lawrence Gowing: *Perspectiva parabólica.* Londres, The Tate Gallery.

través de la base del vaso. Sin percatarme, no sin verlo realmente, pues, por supuesto, tengo que haber visto esa pauta antes, si por «ver» entendemos que los estímulos tienen que haber llegado a mi retina y al córtex visual. Pero les había prestado tan poca atención como presto a millones de otras impresiones que recibo al moverme por el mundo.

Debo llamar la atención sobre la diferencia entre este ejemplo y el anterior, aunque se trata sólo de una diferencia de matiz. Aunque Rauschenberg haya despertado el interés por las viejas carteleras como posibles motivos de la atención artística, si dijera que no había visto carteleras nunca antes forzaría el uso hasta salir de los límites del sentido común. Sin embargo, esto sí sería cierto de la pauta que Gowing me permitió detenerme a ver. Además, también me permitió analizarla y recordarla. Supongo que podemos decir que su cuadro ha ofrecido inconscientemente un símbolo con el que pudo codificarse esa impresión fugaz y así la aisló de la corriente de la percepción «pre-consciente» o «subliminal». Por ello experimenté la emoción y la excitación del reconocimiento cuando encontré la misma configuración del cuadro en ese contexto inesperado, aunque no me percaté inmediatamente de la causa de ese aislamiento.

Para profundizar un poco más en este tipo de descubrimiento visual, considero que debemos investigar el efecto del aislamiento del contexto, no sólo mediante el arte, sino también por otras vías. El aislamiento puede romper fácilmente la familiaridad y transformar así la experiencia. Consideremos el ejemplo de una habitación familiar para nosotros. Cualquiera que se haya mudado de casa sabe cuán poco familiar puede parecer esa vieja habitación cuando queda sin muebles. Y no sólo poco familiar, sino sorprendentemente distinta. Aquel lugar agradable y acogedor parece haber quedado reducido a una celda pequeña y desolada. Si llega una empresa de demolición, derriban los muros y visitamos los cimientos por última vez, parecen diminutos en relación con el paisaje total. Lo que fue un cómodo marco para nuestras acciones, cuando íbamos de la butaca a la estantería, es ahora una diminuta mancha en el terreno. El contexto transforma completamente la experiencia. Sin embargo, sería del todo engañoso decir que nunca habíamos contemplado antes la habitación o que nunca conocimos su tamaño real. Nuestra experiencia de la familiaridad era tan real como la de no familiaridad.

En lo que respecta a las imágenes, la demostración más convincente de este efecto del contexto tal vez no provenga del arte, sino de la fotografía. Todos sabemos que no todas las fotografías parecen convincentes. Algunas aíslan la fase de un movimiento de su contexto y en consecuencia parecen sorprendentemente irreales. En otras hay un escorzo tan pronunciado que parecen asombrosas y casi increíbles. Entonces ¿tiene sentido decir que eso es lo que vemos realmente en tales situaciones? Sí y no. La interacción de las indicaciones puede restablecer la familiaridad. Hoy tenemos medios técnicos para contrastar este sorprendente hecho. En el cinerama, los contextos temporal y espacial simulan tan de cerca la experiencia del mundo real que, lejos de considerar irreales los escorzos pronunciados, tendemos a bajar la cabeza o los ojos cuando parece que el objeto se nos viene encima.

Una respuesta a la pregunta de por qué la misma imagen puede ser al mismo tiempo verificablemente correcta y sin embargo no familiar radica con seguridad en el efecto del aislamiento. Podemos volver ahora a las famosas sombras coloreadas de los impresionistas. En el capítulo sexto de la novela de Zola *L'Oeuvre*, la

muy ingenua esposa del pintor se atreve a criticarle por pintar un álamo completamente azul. El pintor hace que la esposa contemple el motivo y observe el delicado azul del follaje. Es cierto, el árbol era realmente azul, y sin embargo la mujer no llegaba a admitir su derrota; culpaba a la realidad: no podían *existir* árboles azules en la naturaleza.

¿Era tan estúpida la mujer? Su experiencia de la familiaridad, como la de todos, se basaba en el conocimiento de los invariantes, en lo que Hering llamó, un tanto equívocamente, «color memorístico». Los psicólogos —al menos desde la época de Goethe y Lichtenberg— usan medios artificiales para eliminar este mecanismo, desglosando la interacción de las indicaciones y aislando la sensación hasta donde esto puede hacerse. Usan lo que se denomina pantalla de reducción para descubrir las constancias y demostrar, por ejemplo, el grado en que una superficie iluminada cambia de aspecto cuando la inclinamos o movemos en relación con la fuente de luz. Los pintores naturalistas siempre han usado la reducción de una u otra forma para romper las constancias. Tienden a aislar y entornan los ojos precisamente con ese objetivo. Pero, evidentemente, si restablecen el contexto no experimentamos sorpresa. La coloración correcta de los valores adecuados conduce al reconocimiento. Pero ese restablecimiento está sujeto a límites técnicos y artísticos, y de ahí la impresión de incredulidad.

Pero si esa impresión produce interés, puede ocurrir que todos nos pongamos a buscar sombras coloreadas u otros efectos observados en cuadros, como hizo Lichtenberg. Entonces no necesitaremos una pantalla de reducción: el interés y la atención se ocuparán de realizar el aislamiento. Y en este caso el aislamiento puede conducir realmente a la transformación o, usando una palabra más emotiva, a la transfiguración de la realidad.

VII

Pero esto aún no es todo. Acaso hay algo más interesante que debe intervenir para ayudar a la transformación por el aislamiento. Dicho brevemente, el aislamiento tiende a aumentar la ambigüedad. En la vida real es la interacción entre las innumerables indicaciones lo que generalmente nos permite encontrar el camino por el mundo con relativa facilidad. Sin embargo, es bien sabido que en ciertas situaciones no podemos decir si un objeto no familiar que vemos aislado es grande y está lejos o es pequeño y está cerca o si una zona sombreada irregularmente es cóncava y está iluminada desde la derecha. Evidentemente, el pintor, al reducir la riqueza de la naturaleza para ajustarla a su código, siempre aumentará la ambigüedad de su pincelada o marca personal. Una línea puede representar cualquier cosa, desde una cerilla a un horizonte lejano. En los estilos llamados «conceptuales» se hacen todos los esfuerzos posibles para reducir o eliminar estas ambigüedades y garantizar la lectura deseada. Los estilos naturalistas movilizan todos los medios disponibles para la aclaración mutua de las indicaciones y toda ambigüedad importuna se considera como un defecto que debe eliminarse. El profesor, en la clase de dibujo del natural, llamará la atención sobre cualquier pasaje que no esté claro, sobre cualquier línea que no se sepa bien qué representa. Pero, cuando el arte llega a emanciparse de su propósito de ilustración y evocación, esta ambigüedad adquiere un nuevo interés. Desde el impresionismo al cubismo, la exploración del aislamiento y la ambigüedad ha llamado cada vez más la atención hacia la inestabilidad del mundo visible. Esas lecciones pueden recordarse en situaciones de la vida real, especialmente en condiciones de visibilidad reducida (niebla, luz vacilante) o en situaciones no familiares. Pero la creciente experiencia con la ambigüedad imprevista de las indicaciones visuales en los cuadros nos pondrá sobre aviso frente a la ambigüedad insospechada de las indicaciones visuales en la vida real y nos llevará así a nuevos descubrimientos. Al reconocer esos cuadros en la naturaleza adquirimos conocimientos sobre la complejidad de la visión como tal.

Tampoco la pintura tiene un monopolio en este aspecto. Recuerdo una experiencia inquietante de este tipo, provocada por un experimento psicológico. Había asistido recientemente a una demostración de un extraño rompecabezas visual, el «trapezoide giratorio» de Adelbert Ames, que en esencia es un marco de ventana plana en escorzo que gira sobre su eje, pero que tercamente parece oscilar hacia adelante y hacia atrás. Un día que paseaba por el campo acerté a ver una puerta de granja rota que se sostenía en una charca inaccesible. Me recordó el trapezoide y de repente me dí cuenta de que no distinguía su forma real ni su posición. Pasé un momento de ligera angustia hasta que caí en la cuenta de que lo mismo ocurría con los árboles lejanos o con otras innumerables configuraciones que había a mi alrededor [13]. Esa impresión pasajera me ayudó a comprender por qué preferimos ignorar esta inestabilidad en nuestra visión del mundo.

Sin embargo, es claro que, de no ser por esta inestabilidad, no tendría sentido decir que el artista puede imponer su visión a nuestro mundo. El artista lo hace en los puntos vulnerables donde la codificación es más o menos opcional. Quizá la mejor forma de ilustrar lo que entra en juego en esta cuestión sea utilizar un conocido ejemplo de ambigüedad, que se usa en libros de texto, la antigua figura del «conejo o pato» que usé en *Art and Illusion* (fig. 17). Evidentemente, en este caso tan sencillo podemos provocar distintas interpretaciones según sea el pie de la figura o la descripción verbal, pero quizá fuera aún más eficaz imponer una de esas interpretaciones con medios visuales.

No he hecho ningún experimento, pero me atrevería a predecir que se produciría una transformación simplemente cambiando el contexto visual, ya sea espacialmente, dibujando un estanque con patos o una conejera alrededor de la man-

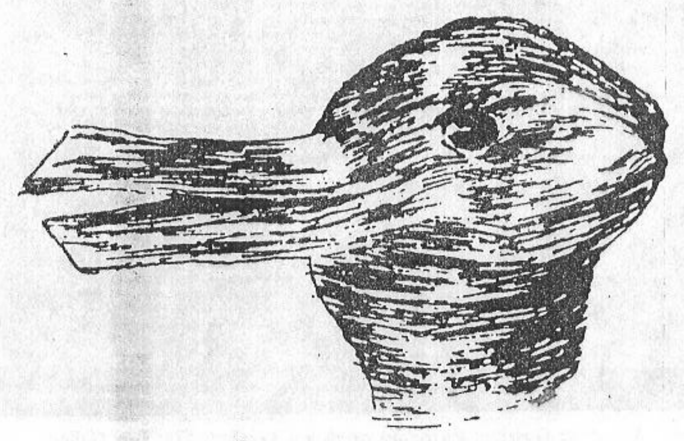


Fig. 17. «¿Conejo o pato?» De *Fliegende Blätter*.

cha, o temporalmente, mostrando al sujeto una serie de imágenes de conejos antes de mostrarle la imagen ambigua; en tal caso, lo que llamamos el marco mental tendrá ciertamente efecto y determinará la interpretación.

Sería fascinante seguir adelante y observar la transición final de la interpretación a la sugestión. En nuestra figura aún existe una base objetiva para interpretarla como conejo o como pato. Podría reducirse sistemáticamente esa base y hacer que los sujetos proyecten una imagen esperada, siempre que su deseo y su convicción iniciales sean suficientemente fuertes. Se da ahí una transición natural del interés al marco mental y de aquí a la proyección. El cazador de conejos hambriento escudriñará el campo en busca de su presa con tal intensidad que un terrón de tierra o un montón de hojas le tentarán, a menos que haya aprendido a controlar su imaginación. Si se me permite seguir con mi autobiografía, diré que me convencí del grado en que la caza o la búsqueda pueden reorganizar y transformar las indicaciones cuando, mientras preparaba este trabajo, buscaba en una biblioteca libros con ilustraciones idóneas sobre mimetismo y coloraciones protectoras. Cuando recorría con la mirada una hilera de libros diversos, creí de repente haber encontrado lo que buscaba; «vi» un libro con el extraño pero prometedor título de «Deceptive Beetles» (Escarabajos engañosos), obviamente un tratado sobre el camuflaje de los insectos. Para mi sorpresa, al mirarlo con más detalle el título resultó ser *Decisive Battles* (Batallas decisivas). Me sentí muy estúpido, pero no pude sino meditar sobre la flexibilidad de la mente preconsciente. La transformación de *beetles* en *battles* no es sorprendente: sólo hay que confundir dos letras entre siete. Pero el que mi mente preconsciente, en esta racha de falso reconocimiento, cambiara *«decisive»* por *«deceptive»* para cumplir la promesa de encontrar un libro sobre mimetismo es casi preocupante.

¿Me he alejado demasiado del arte? Espero que no, si este ejemplo extremo de mi insensatez ilustra, por así decirlo, el final del espectro entre percepción y proyección. No sé si se las podría separar totalmente. Al explorar el mundo con un interés despertado por experiencias anteriores, la impresión previa y las sensaciones incidentes tienden a fundirse como dos gotas de agua que forman otra gota mayor. Cuando los cuadros despiertan en nosotros el interés por ciertas configuraciones, podemos ir en busca del fundamento y la confirmación y usar todas las indicaciones que hay en una experiencia visual para encontrar en ella lo que buscamos. Esto puede aplicarse tanto al «conformista» como al «progresista». El primero considerará confirmados sus prejuicios y sólo reconocerá el código familiar en el mundo familiar; de esto se quejan siempre los innovadores. Pero la otra experiencia puede ser igualmente posible. El deseo de encontrar la confirmación de un experimento nuevo puede hacer sugestionable al progresista y con ello facilitar la tarea del artista de modificar su código. No debe pasarse por alto, como determinante, el premio en amor propio que pueden recibir quienes pueden compartir una nueva forma de ver.

La experiencia del descubrimiento visual que he tratado de analizar es, probablemente, una combinación de esos elementos.
Me refiero especialmente a la experiencia en que se invierte la relación normal de reconocimiento y recuerdo, de manera que reconocemos genuinamente efectos pictóricos en el mundo que nos rodea, no ya visiones familiares del mundo en los cuadros. El camino que conduce a esta experiencia lleva del interés al aislamiento, y del aislamiento a una mayor ambigüedad. Al descubrir una interpretación alter-

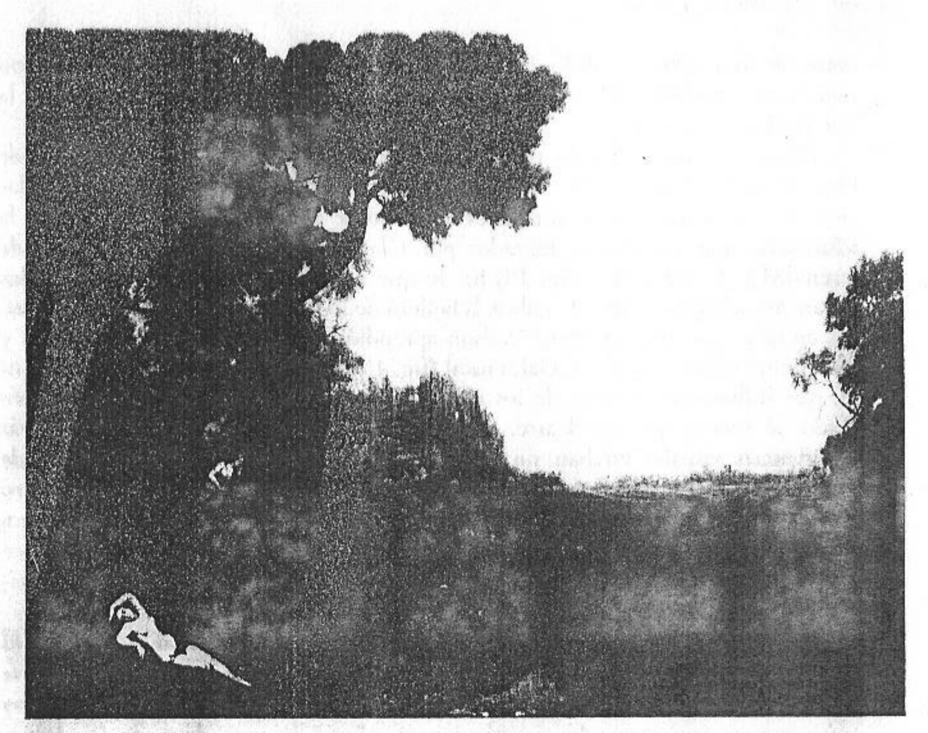


Fig. 18. Claude Lorrain: *Narciso y Eco*. 1644. Londres, The National Gallery.

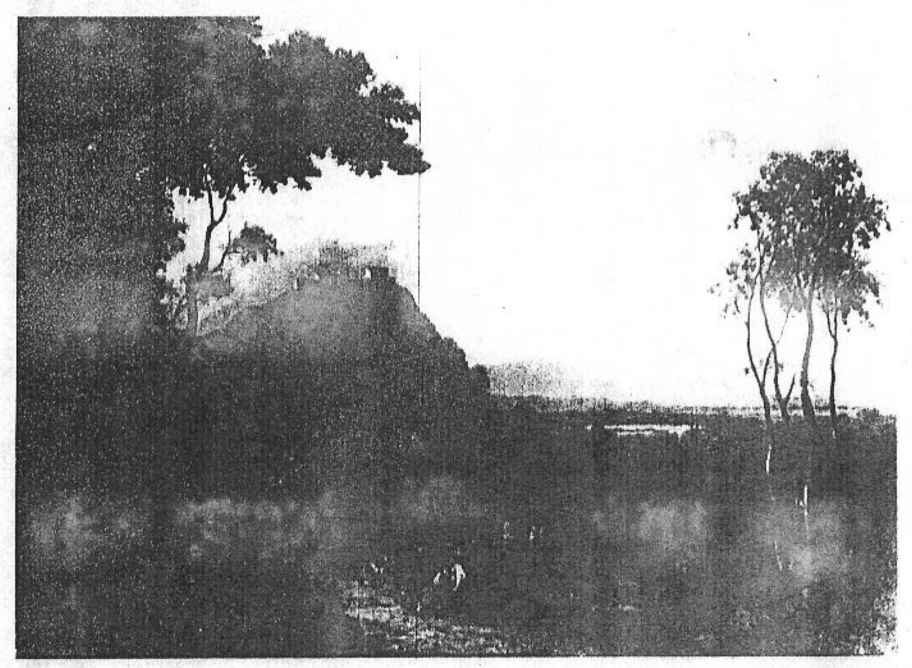


Fig. 19. Richard Wilson: *Castillo de Dinas Bran*. Hacia 1770. Cardiff, The National Museum of Wales.

nativa de un conjunto aislado de impresiones, recibimos una especie de revelación menor por conducto del reconocimiento. ¿Es esto la emoción de aprender de la que hablaba Aristóteles?

Hasta el momento me he mantenido apartado de la estética, y estaría fuera de lugar introducirla ahora. Pero creo que podemos estar seguros de que esta revelación se experimenta como una nueva especie de belleza. Es bien sabido que la admiración por los efectos logrados por Claude Lorrain, por sus símbolos de serenidad y de paz idílica (fig. 18) fue lo que inicialmente llevó a los entendidos británicos del siglo XVIII a descubrir la belleza de lo que llamaron paisajes pintorescos en su propio país. Richard Wilson aprendió del código de Claude a aislar y representar las bellezas de su Gales natal (fig. 19) [14]. En ese importante movimiento, que influyó en el culto de los románticos por la naturaleza en la poesía en grado no menor que en el arte, el prestigio, los nuevos intereses y las nuevas experiencias visuales estaban sin duda entrelazados de un modo nada fácil de desentrañar. Probablemente, Wilson deseaba ver Gales al modo de Claude. Pero el propio término «pintoresco» prueba que uno de los elementos que entraban en juego era la emoción y el encuentro inesperado con imágenes queridas en lo que antes parecía una realidad familiar de las que se reconocen inconscientemente, pero no se recuerdan conscientemente.

No hay motivos para dudar de que este proceso puede continuar y continúa. El mundo de la experiencia visual es de una variedad y riqueza infinitas. El arte puede codificar correctamente la realidad y sin embargo, paradójicamente, no hay motivos para temer que los artistas tengan algún día que dejar de revelarnos nuevas facetas de esta experiencia inagotable.

Momento y movimiento en el arte

Mientras que el problema del espacio y su representación en el arte ha ocupado la atención de los historiadores del arte en un grado casi exagerado, el problema correspondiente del tiempo y la representación del movimiento ha sido extrañamente descuidado. Por supuesto, hay observaciones importantes dispersas por la bibliografía [1], pero nunca se ha intentado hacer un tratamiento sistemático. El propósito de este ensayo no es cubrir esa laguna, sino sólo indicar el posible origen de ese descuido y en qué puntos debiéramos quizás revisar nuestras ideas preconcebidas si queremos abordar el problema de nuevo. En efecto, cabe sostener que la forma en que tradicionalmente se ha planteado el problema del paso del tiempo en la pintura determinó la relativa esterilidad de las respuestas. Esta tradición se remonta al menos a principios del siglo XVIII, y más concretamente a la formulación clásica de lord Shaftesbury en sus *Characteristicks* [2]. El capítulo I de *A notion of the Historical Draught, or Tablature of the Judgement of Hercules* (fig. 20) comienza con la afirmación de que «esta fábula o historia puede representarse de diversas formas, con arreglo al orden del tiempo»:

> O bien en el instante en que las dos diosas (la VIRTUD y la HOLGANZA) abordan a HERCULES, o cuando la disputa ha comenzado, o cuando la disputa está ya bien avanzada y la VIRTUD parece ganar la partida.

En el primer caso, debería presentarse a Hércules sorprendido por la aparición de las dos diosas; en el segundo tendría que aparecer interesado y dubitativo, y en el tercero seríamos testigos de cómo «se atormenta y, con toda la fuerza de su razón, se esfuerza en sobreponerse». Shaftesbury recomienda al pintor este momento crucial aristotélico, si bien también considera la cuarta posibilidad, es decir, representar «el momento o el período... en que Hércules es conquistado plenamente por la Virtud», pero rechaza esta posibilidad basándose en su ineficacia dramática y también porque, en esa situación, «la HOLGANZA... ha de aparecer necesariamente disgustada o entristecida, circunstancia que en modo alguno cuadraría con su carácter».

Conferencia pronunciada en el Warburg Institute en junio de 1964, dentro de un ciclo sobre «El tiempo y la eternidad».



Fig. 20. Paolo de Matteis: *La elección de Hércules.* 1711. Oxford, Ashmolean Museum.

«Es evidente que todo maestro en pintura; cuando ha elegido el momento o instante con arreglo al cual va a representar su historia, queda desde ese punto privado de la posibilidad de aprovechar cualquier acción que no sea la inmediatamente presente y que corresponde al instante único que describe. Pues, si sobrepasa al presente sólo por un momento, de igual modo podría sobrepasarlo por muchos años. Y, por la misma razón, podría con el mismo derecho repetir varias veces la misma figura... No puede darse una idea de cualquier cosa futura, ni traer a la mente cualquier cosa pasada, si no es presentando los pasajes o sucesos tal como han subsistido realmente, o como podrían subsistir con arreglo a la naturaleza, u ocurrir conjuntamente *en un instante común.*

Sin embargo, esta necesidad absoluta no tiene que impedir al pintor representar el movimiento o el cambio, con el clímax del drama que Shaftesbury recomendaba (fig. 20), pues «el artista tiene la facultad de dejar impresas en su asunto las trazas o huellas de los instantes anteriores... como, por ejemplo, las claras señales de las lágrimas recién derramadas... que quedan fijadas en la persona que a continuación se ha visto transportada por la alegría... Con los mismos medios que se emplean para rememorar *el pasado* podemos anticipar *el futuro...*» En nuestro caso, por ejemplo, el artista podría representar a Hércules dudando e indicar, sin embargo, que iba a inclinarse en favor de la Virtud:

Esta transición, que en un principio parece una realización tan misteriosa, se comprenderá fácilmente si se considera que el cuerpo, que se mueve con mucha más lentitud que la

mente, es aventajado sin dificultad por ésta, y que la mente, cuando pasa súbitamente a un nuevo estado, mientras las partes del cuerpo más próximas y más vivaces (como los ojos y los músculos situados en torno a la boca y en la frente) dan la alarma y se mueven al instante, puede dejar que las partes más pesadas y distantes se ajusten por sí mismas y cambien de actitud unos momentos después. Este funcionamiento diferente puede distinguirse con los nombres de *anticipación* y *revocación.*

Shaftesbury admite que con frecuencia se viola este riguroso patrón de acción instantánea, y menciona con ironía y desdén las representaciones habituales de Diana y Acteón en que se ve a la diosa echando agua a Acteón, cuyos cuernos ya crecen a pesar de que aún no está mojado.

La formulación de Shaftesbury influyó sin duda en James Harris, que en su *Discourse on Music, Painting and Poetry* [3], trazó por vez primera con toda la claridad deseable la distinción entre los diversos medios artísticos: la música se interesa por el movimiento y el sonido, la pintura por las formas y los colores. Cada cuadro es, pues, «por necesidad un *punctum temporis* o instante». Pero, si bien Harris afirma que un cuadro no es «sino un punto o instante», añade que «en un relato conocido la memoria del espectador aportará lo anterior y lo posterior... lo que no puede ocurrir cuando falta ese conocimiento». De hecho, Harris se pregunta si un episodio histórico cualquiera sería inteligible en un cuadro «suponiendo que la historia hubiera callado y no hubiera dado ninguna información complementaria».

Lessing recogió todas estas ideas y las introdujo en la trama de su *Laocoonte*, en el que distingue sistemáticamente entre las artes del tiempo y las artes del espacio. «La pintura solamente puede representar un momento único de una acción y, por lo tanto, tiene que seleccionar el momento más fecundo que mejor nos permita inferir lo que ha ocurrido antes y lo que sigue» [4]. Lessing, como he tratado de razonar en otro lugar [5], no escribió el *Laocoonte* para tratar sólo de esta distinción, ya entonces conocida. Lo que le estimuló fue la idea de que la poesía o el teatro debieran ajustarse siempre a las limitaciones de las artes visuales, pues pensaba que esas limitaciones se deducían precisamente de la restricción a un solo momento. Si lo que se ha de congelar y preservar para la eternidad es un solo momento, evidentemente no deberá ser un momento desagradable. La famosa disquisición sobre las razones por las que el Laocoonte de mármol no tiene que gritar, mientras que Virgilio puede dejar que su Laocoonte gima y brame se deduce de este principio *a priori.*

El artista nunca puede utilizar más que un único instante temporal de una realidad que cambia sin cesar y, si se trata de un pintor, sólo puede contemplar ese instante bajo un único aspecto. Pero como la finalidad de sus obras es no solamente ser vistas, sino también contempladas, contempladas de manera detallada y asidua, es evidente que tanto el instante como el aspecto deben ser tan fructíferos como sea posible. Sin embargo, sólo es fructífero lo que da rienda suelta a la imaginación. Cuanto más vemos... más debe parecernos que estamos viendo. Pero no hay otro instante, en las etapas sucesivas de una emoción, que goce de esta propiedad menos que su clímax, pues detrás de él nada hay, y por ello representar el extremo supone cortar las alas a la imaginación... Así es que cuando Laocoonte suspira la imaginación puede oír sus gritos, pero cuando grita nuestro espíritu no es capaz ni de alzarse a una intensidad mayor ni de descender un peldaño sin representarlo en un estado más tolerable, es decir, menos interesante [6].

Esta casuística, por poco convincente que pueda ser, se concebía como una concesión a Winckelmann, quien nunca había dejado de denunciar al archicorruptor Bernini, que en obras como el *David* o la *Anima Dannata* presenta en efecto el clímax del movimiento y la pasión. Con tal que las artes del tiempo siguieran teniendo libertad para describir esos extremos, Lessing estaba muy dispuesto a conceder que las artes visuales debían, por el contrario, concentrarse en los momentos de quietud.

Los románticos cuestionaron implícitamente estas conclusiones concretas [7] pero, hasta donde alcanza mi información, la distinción subyacente entre artes del tiempo y artes del espacio, sucesión y simultaneidad, siguió sin ser cuestionada en Estética. Así, el artista se veía impulsado, en interés de la verdad, a concentrarse más y más en la tarea de dar, con palabras de Constable, «existencia duradera y grave a un breve instante tomado del tiempo fugaz». Esto lo escribió en 1832 [8]. Unos años más tarde se inventó la fotografía. Pero al principio la fotografía requería exposiciones largas y aún no representaba una amenaza para el artista que se imponía el objetivo de coger el tiempo al vuelo. Cuando Ruskin escribió el capítulo «Of Truth of Water» de la obra *Modern Painters* para exaltar el verismo de las obras de Turner en comparación con las convenciones anteriores de Van der Velde o de Canaletto, lamentaba «no poder coger una ola ni hacer un daguerrotipo de ella, y por lo tanto no llegar a la demostración pura» [9]. Pero estaba claramente convencido de que el daguerrotipo, si algún día llegara a captar las olas, le daría la razón a Turner.

Sin embargo, cuando finalmente la cámara se perfeccionó, pareció demostrar la inferioridad hasta del ojo más sensible. La cuestión notoria en torno a la cual se dio la batalla fue la representación del caballo al galope [10]. El fotógrafo Muybridge, en 1877, pasó grandes aprietos para resolver el problema de determinar lo que sucede realmente en ese rápido movimiento. Alineó doce cámaras junto a una pista de carreras de caballos en California de tal forma que el caballo, al pasar, rompía un hilo tendido a través de la pista, activando así el obturador. El brillante sol de California permitía usar una exposición corta, y en 1878 Muybridge consiguió asombrar a los círculos artísticos y científicos con su demostración, que los pintores no veían. En particular, se afirmó que el galope tendido, tan frecuente en la representación de las carreras de caballos, se alejaba mucho de los hechos. La reacción de los pintores y los críticos fue ambivalente. Algunos dijeron que era la fotografía instantánea lo que parecía irreal y que el experimento demostraba la superioridad del arte. Señalaban el efecto extrañamente congelado de las fotografías instantáneas. Hoy nos resulta difícil imaginar la curiosidad desconcertada que despertaron entonces. Vemos tantas fotografías de partidos de fútbol y de acontecimientos deportivos en los periódicos que hemos llegado a acostumbrarnos a esas configuraciones caóticas. Sólo en contadas ocasiones llega realmente a asombrarnos la fotografía de una acción, creando una impresión de movimientos imposibles. En conjunto, dista de ser cierto que todas las instantáneas nos parezcan congeladas. No es de extrañar que los artistas desearan aceptar el desafío de la cámara y trataran de aprender de ella, refrendando así la opinión tradicional de que la imagen verídica sólo puede o debe representar lo que realmente alcanzamos a ver en un instante [11].

Pero ciertamente hay un sentido en el que la fotografía instantánea representa la verdad de ese instante. Si ponemos en un tambor giratorio una sucesión de

instantáneas tomadas a intervalos cortos, de modo que cada una sea visible por una ranura aproximadamente durante un dieciseisavo de segundo, vemos el suceso original en movimiento. Merced a este oportuno ejemplo, podemos plantear el problema de Shaftesbury de un modo muy simple. Supongamos que se hubiera filmado el juicio de Hércules. ¿Cuál sería la imagen idónea para publicarla como anuncio de la película? La respuesta es ninguna. Las «instantáneas» que aparecen en las carteleras de los cines y en los libros sobre el arte cinematográfico no son, por regla general, fotografías aisladas de imágenes de la película ampliadas y montadas. Están hechas ex profeso, y con gran frecuencia se ha posado especialmente para ellas en el plató tras rodar una escena. La emocionante escena en que el héroe abraza a la chica mientras apunta al villano con una pistola puede constar de muchos metros de película que contienen veinticuatro imágenes por segundo de tiempo de proyección, pero quizás ninguna de ellas sea realmente idónea para ampliarla y exponerla. Las piernas bailan en el aire, los dedos quedan en posiciones desgarbadas y en el rostro del héroe aparece una mirada de reojo ininteligible. Es mucho mejor posar cuidando los detalles y fotografiar la escena como una entidad legible que cumpla las condiciones de anticipación y revocación, establecidas por Shaftesbury y Lessing, aunque las fotos para las que se posa ex profeso refuten parcialmente la teoría de que un *punctum temporis* real combinará sin dificultad todas las indicaciones necesarias en una agrupación simultánea.

No quiero exagerar la fuerza de esta refutación concreta. Hay imágenes tomadas de la película que son perfectamente legibles, al igual que hay fotografías instantáneas que efectivamente nos dan la ilusión perfecta de una acción coherente. Es concebible que la lucha de un hombre y sus dos hijos contra monstruosas serpientes se revele en la configuración del Laocoonte. Pero ¿podría alguien llegar a saberlo con certeza? ¿No damos por resuelta la cuestión más importante cuando preguntamos qué «ocurre realmente» en cualquier instante? Al hacerlo, suponemos que lo que Harris llamó un *punctum temporis* existe realmente o, más radicalmente, que lo que percibimos realmente es la secuencia infinita de esos puntos estáticos en el tiempo. Admitido esto, el resto va de suyo, al menos si se exige la mímesis. El razonamiento prosigue afirmando que los signos estáticos sólo pueden representar instantes estáticos, nunca instantes sumergidos en el tiempo. Los filósofos conocen este problema con el nombre de paradoja de Zenón, la demostración de que Aquiles nunca podría dar alcance a una tortuga y de que ninguna flecha podría moverse [12]. En cuanto suponemos que existe una fracción de tiempo en que no hay movimiento, el movimiento como tal resulta inexplicable.

Desde el punto de vista lógico, la idea de que existe un «instante» que no tiene movimiento y puede ser captado y fijado en esta forma estática por el artista o, a estos efectos, por la cámara, conduce ciertamente a la paradoja de Zenón. Hasta una fotografía instantánea registra las huellas del movimiento, una serie de sucesos, por breve que sea. Pero la idea del *punctum temporis* es no sólo un absurdo lógico; es un absurdo psicológico aún mayor. Nosotros no somos cámaras, sino instrumentos que registran con bastante lentitud y que no pueden absorber muchas cosas de golpe. Bastan veinticuatro imágenes fijas sucesivas en un segundo para crear la ilusión de movimiento en el cine. Sólo podemos verlas en movimiento, no como imágenes fijas. En algún punto dentro de este orden de magnitud, un quinceavo o una décima de segundo, radica lo que experimentamos como instan-

te, algo que podemos captar al vuelo. En comparación con lo que puede hacer un ordenador, somos realmente lentos.

La pantalla de televisión es una demostración aún más impresionante de esta lentitud de nuestra percepción y de la duración de lo que consideramos un «instante». Cuando vemos un programa, lo que en realidad estamos mirando es un minúsculo punto de luz que atraviesa la pantalla de un lado a otro 405 veces cada quinto de segundo a una velocidad de unos 11.000 kilómetros por hora. Ese punto luminoso recorre la zona rectangular en que se ve la imagen. La cámara barre el objeto con este haz, cuya intensidad varía en incidir en objetos más claros o más oscuros, y estas fluctuaciones se traducen en impulsos eléctricos y se retraducen en un haz móvil de barrido en el receptor de televisión. Por lo tanto, lo que realmente vemos en un instante (si esta expresión tuviera algún sentido) sería solo un punto luminoso [13]. Ni siquiera podría decirse que es un punto más o menos oscuro, pues esos conceptos introducen lo que ha pasado antes y lo que viene después. Sería un punto sin sentido. En realidad, si queremos continuar este razonamiento hasta su conclusión lógica, en el *punctum temporis* no podría verse ni siquiera un punto luminoso, ya que la luz tiene una frecuencia. Es un suceso en el tiempo, como el sonido, por no hablar de los sucesos que, en el sistema nervioso, transforman su impacto en una sensación.

Estas consideraciones pueden permitirnos centrar más claramente el problema filosófico que está detrás de la distinción tradicional entre artes del tiempo y artes del espacio. La televisión, como proceso que ocurre en el tiempo, presenta ciertamente los recorridos de un punto parpadeante sin sentido, y la extensión en el espacio de ese punto resulta ser una ilusión, fundada en la lentitud de nuestra percepción. Pero es esa lentitud lo que se impone a la limitación del tiempo, al *punctum temporis*, y crea una configuración con sentido por medio del milagro de la persistencia de la memoria.

Fue nada menos que San Agustín quien ponderó ese milagro de una de las meditaciones más famosas de sus *Confesiones* [14]. Famosa, pero aún no lo suficiente, pues si Shaftesbury y Lessing hubieran aprovechado la lección de las instrucciones de San Agustín no habrían creado esa dicotomía fatal entre espacio y tiempo en el arte que vino a embrollarlo todo a partir de entonces.

Lo que desconcertó a San Agustín fue precisamente el carácter evasivo del momento presente, flanqueado por el tiempo futuro que todavía no es y por el tiempo pasado que ya no es. ¿Cómo podemos hablar de la duración de un período de tiempo, cómo podemos siquiera medir el tiempo si lo que medimos o bien todavía no existe o ya no existe? Es la paradoja de Zenón vista desde una nueva perspectiva. Pues, dice San Agustín, si hablamos de periodos largos, también hablamos en poética de sílabas largas y cortas y todo el mundo sabe lo que queremos decir cuando decimos que una sílaba larga en un poema es de longitud doble que una breve. Ahora bien, sólo puedo decir que la sílaba es larga cuando ha terminado, cuando ya no *es*:

Entonces, ¿qué mido? ¿Dónde está esa sílaba breve que me sirve de patrón de medida? ¿Dónde la larga que mido? Ambas han sonado, fluido y desaparecido, ya no existen: y sin embargo las mido... no son estos sonidos, inexistentes ya, lo que mido, sino algo que está en mi memoria, que queda fijado en ella. Es en ti, espíritu mío, donde mido el tiempo. Por favor no me interrumpas ahora, es decir, no te interrumpas a ti mismo con el tumulto de tus propias impresiones. En ti, afirmo, es donde mido el tiempo. La impresión que dejan en ti las cosas, y que permanece una vez que han pasado, es lo que sigue presente y yo mido [15].

Y con el futuro igual que con el pasado. «¿Quién negará que las cosas por venir no son aún? Y sin embargo existe en la mente la expectativa de las cosas por venir» [16]. Y a continuación figura el famoso relato introspectivo de lo que sucede en su mente cuando recita un salmo.

Antes de empezar, sólo mis expectativas abarcan el conjunto, pero en cuanto he comenzado, sobre la parte que voy relegando al pasado se extiende también mi memoria, y de este modo la vida de esta acción mía se extiende en ambos sentidos: en mi memoria, en lo que toca a la parte que ya he repetido, y asimismo en mi expectativa, respecto a lo que estoy a punto de repetir [17].

Cuando el profesor Hearnshaw pronunció su alocución presidencial en la British Psychological Society en 1956 [18] tomó este pasaje como punto de partida de su discusión de lo que técnicamente se conoce como «integración temporal», la combinación de recuerdos y expectativas en un intervalo de tiempo extendido. Observó que, incluso en su propia disciplina, había una escasez de bibliografía sobre este problema omnipresente, sobre todo en comparación con «el extraordinario predominio de conceptos espaciales en particular en la psicología de la Gestalt». Sus explicaciones son válidas igualmente para nuestro campo de estudio: «La integración temporal afecta a las diversas facultades. Entraña que la percepción del presente, el recuerdo del pasado y la expectativa del futuro —pautas de estímulo, huellas y procesos simbólicos— se integran en una organización común». Es la clase de problema complejo del que se aparta la investigación.

En los últimos cien años no han dejado de producirse aportaciones que nos permiten plantear el problema de San Agustín con más precisión, aunque difícilmente con tanta elegancia. Por ejemplo, sabemos que cuando San Agustín habla de la memoria que retiene el presente en la mente, podemos y debemos distinguir al menos tres tipos de tal retención. El primero es esa persistencia de una impresión sensorial que tanta importancia tiene para la televisión. Se trata, al menos parcialmente, de un proceso fisiológico que hace que la impresión de la luz y el sonido persista por un momento después de terminar el estímulo real. Pero, aparte de esto, hay otro tipo de persistencia o reverberación que se conoce por diversos nombres: «memoria inmediata», «retención primaria» o «memoria de eco» [19]. Es un concepto esquivo, pero que se puede someter fácilmente a la introspección. A veces alguien dice unas palabras que en ese momento no entendemos. Pero, al concentrarnos en lo que ha pasado, comprobamos que los sonidos están todavía allí unos segundos más tarde, y resulta posible determinar cuáles eran las palabras. Esta clase de memoria inmediata es una huella que desaparece muy rápidamente, pero es vital para comprender realmente el problema de San Agustín: que medimos cuando medimos la duración de las sílabas de un poema o los tonos de una melodía que acabamos de escuchar. Esos tonos o sílabas están realmente ahí en un sentido muy distinto a cómo las cosas pasadas están aún almacenadas en algún lugar de nuestra mente. Hebb, en su libro *Organization of Behavior* [20], (La organización del comportamiento) llega a postular dos tipos distintos de memoria. Opina que algún tipo de reverberación del estímulo preserva el recuerdo hasta que se forma una huella más permanente. Sea como sea, realmente es obvio que nuestras impresiones permanecen disponibles durante un breve periodo de tiempo, periodo que se conoce como margen de la memoria o presente aparente. Los experimentos psicológicos sobre la memorización de sílabas o dígitos sin sentido prueban que las

personas pueden retener un número limitado durante unos segundos, y después se desvanecen y son reemplazados por nuevas impresiones incidentes. G.A.Miller, en un trabajo fascinante titulado «The Magical Number Seven plus and minus Two»[21] (El número mágico siete, más y menos dos) propone la hipótesis de que el siete adquirió su condición precisamente por ser el número mayor de conceptos que generalmente podemos retener de una vez. Lo que nos interesa en estos experimentos es que socavan la tajante distinción *a priori* entre las percepciones del tiempo y el espacio. Las impresiones sucesivas persisten de hecho *juntas* y no se experimentan totalmente como sucesivas. Sin operación de retención no podríamos captar una melodía ni comprender el lenguaje hablado.

San Agustín tenía razón también cuando observaba que la mente no sólo retiene la impresión pasada, sino que también penetra en el futuro. Y aquí de nuevo entra en juego algo más que una mera expectativa que se extiende a lo largo de un período de tiempo cualquiera. tomemos el ejemplo de san Agustín del recitado de un salmo. Mientras decimos una línea estamos, en un sentido real, preparándonos para recitar las líneas siguientes. Lashley, en una aportación clásica a este tema[22], ha probado que el futuro inmediato para el que nos preparamos así está tan auténticamente presente en nuestra mente como el pasado. Si no fuera así, no ocurrirían los trastocamientos accidentales de los sonidos iniciales de dos palabras. Cuando se nos «lengua la traba» demostramos que las letras que han de pronunciarse ya estaban presentes en nuestra mente y se mezclaron. Uno de los ejemplos más interesantes de Lashley es el de los errores mecanográficos. Por ejemplo, ocurre a veces que repetimos erróneamente una letra en una palabra cuya ortografía conocemos perfectamente. La instrucción para repetir la letra, que ya está, por así decir, revoloteando, pierde la pista y se aplica erróneamente.

En este aspecto, en lo que se refiere a nuestros actos, podemos hablar de inervaciones almacenadas de antemano, preparadas para entrar en acción según un orden correlativo o secuencial predeterminado y con seguridad no sorprende tanto que haya errores en ocasiones como que salga bien alguna vez. Pero, incluso si no hablamos sino que escuchamos a alguien hablar, si no tocamos música sino que la escuchamos, habrá almacenada alguna representación de las posibilidades por venir, dispuesta, a la espera sólo de ser desencadenada por la indicación confirmatoria más leve. Se cuenta la anécdota de un desgraciado cantante que descubrió que podía cantar la nota más alta de un aria, y lo que hizo fue adelantarse con la boca bien abierta y en actitud triunfante mientras la orquesta hacia un gran ruido. El público «oyó» la nota más alta y aplaudió. La nota estaba tan presente en la mente del público en ese momento como las notas que llevaban a ella. ¿Qué habría pasado si el cantante, en lugar de hacer eso, hubiera desafinado? No sólo nos hubieran rechinado los oídos en ese momento, sino que retroactivamente habría arruinado toda la frase, aunque las notas anteriores se hubieran considerado y almacenado provisionalmente como aceptables.

Las experiencias de este tipo ilustran por qué la antigua distinción entre artes del tiempo, como la música y la poesía, y artes del espacio, como la pintura y la arquitectura, es tan estéril y engañosa. Al escuchar música, el instante está, por así decirlo, extendido en un intervalo perceptual en el que la memoria inmediata y la anticipación están fenoménicamente presentes. Algunas personas sienten fuertemente esa presencia como una pauta espacial, y otras menos. Esto apenas importa, siempre que reconozcamos que la comprensión de la música o la comprensión del lenguaje hablado no serían posibles si viviéramos en un presente demasiado estrecho. En la música, no menos que en el lenguaje hablado, lo que viene después afecta a lo que ha llegado antes. La broma del músico irreverente, atribuida a

Arthur Schnabel, demuestra que el tema más celestial, por ejemplo el comienzo de la sinfonía en sol menor de Mozart, puede quedar arruinado y destruido por la simple repetición de la última nota de la frase. Lo mismo puede probarse al escuchar el lenguaje hablado, pues realmente no es posible entender una frase si no «hojeamos» los sonidos anteriores, revisando o confirmando nuestra interpretación según la forma en que nuestras expectativas se ven confirmadas o refutadas por el sonido siguiente. Lashley presenta dos divertidos ejemplos de esta influencia del contexto en el significado: «The mill-wright on my right thinks it right that some conventional rite should symbolize the right of everyman to write as he pleases» *. En este caso la clasificación que hacemos se ve influida principalmente por las palabras anteriores. Pero en este otro caso, el proceso retroactivo hace valer sus méritos: «Rapid righting with his uninjured hand saved from loss the contents of the capsized canoe». **Como dice Lashley, las asociaciones que dan un sentido inesperado al sonido «righting» no se activan al menos hasta entre tres y cinco segundos después de haber oído la palabra. Pero, en general, la palabra sigue estando presente para llevar a cabo esa revisión.

El tiempo psicológico es, evidentemente, algo mucho más complicado y misterioso que la mera sucesión de acontecimientos. Pero, igual que la música y la poesía no son artes de sucesión tan exclusivamente como sostenían Shaftesbury, Harris y Lessing, tampoco la pintura y la escultura son tan claramente artes del movimiento detenido. Pues, fenomenológicamente, ese instante no existe para el pintor más de lo que existe para el músico. Si al escuchar acumulamos nuestras impresiones en algún tipo de almacenamiento a corto plazo antes de confiarlas a la memoria propiamente dicha, al ver hacemos sin remedio otro tanto. La percepción visual es en sí misma un proceso en el tiempo, y no resulta ser un proceso muy rápido. Se han hecho medidas de la cantidad de información que el ojo puede absorber de un vistazo, y se han hecho intentos, especialmente a cargo del difunto profesor Quastler, de dar precisión a estos dos conceptos. Su conclusión fue que generalmente sobreestimamos muchísimo la cantidad de información que procesamos. «Lo que realmente vemos es una imagen muy tosca, con unos pocos puntos detallados claramente. Lo que creemos ver es una imagen grande que tiene en todas partes tanta claridad de detalle como en el punto preferido en el que concentramos nuestra atención. La zona de percepción clara abarca menos del uno por ciento del campo visual total»[23]. Cabe añadir que la existencia de la mácula, el punto ciego, no se descubrió hasta relativamente tarde. ¿Por qué? Porque podemos explorar lo que nos rodea en busca de información y retener el resultado de las exploraciones anteriores junto con las anticipaciones de impresiones futuras que

* El ejemplo se basa en la semejanza fonética de varias palabras inglesas y en sus distintos significados: millwright (constructor de molinos), right (derecha, correcto, derecho), *rite* (rito) y *write* (escribir). Traducida, la frase no sirve de ejemplo: «El constructor de molinos que está a mi derecha cree correcto que debería haber un rito convencional que simboliza el derecho de todo hombre a escribir como le plazca». Un ejemplo español menos contundente: «A Cuesta le cuesta subir la cuesta».

** El ejemplo se basa en la semejanza fonética entre *righting* (enderezar) y *writing* (escribir). Al escuchar la frase en inglés se piensa que la segunda palabra es *Writing* hasta que al oír la última palabra, *canoe*, se deduce que debe ser *righting*. Traducido, no tiene sentido: «Escribiendo/enderezando rápidamente con la mano sana evitó que se perdiera el contenido de la canoa volcada». Podrían valer de ejemplo en español algunas adivinanzas tradicionales: Y lo es y no me lo aciertas en un mes. Te digo y te repito que si no lo adivinas no vales un pito. (N. del T.).

pueden llegar a ser críticamente importantes para confirmar o revisar una percepción.

En este sentido puede decirse con seguridad que nunca vemos lo que revela la fotografía instantánea, ya que agrupamos sucesiones de movimientos y nunca vemos configuraciones estáticas como tales. Y lo mismo que con la realidad ocurre con su representación. La interpretación de una imagen también se produce en el tiempo, e incluso requiere un plazo muy largo. En las publicaciones sobre psicología hay ejemplos de las extrañas descripciones que de un mismo cuadro proyectado en una pantalla durante dos segundos dan distintas personas [24]. Se requiere más tiempo para poner en orden mentalmente un cuadro. Al parecer, lo hacemos más o menos como leemos una página, recorriéndolo con la mirada. Las fotografías de los movimientos oculares indican que la forma en que el ojo indaga y tantea el sentido difiere enormemente de la idea de los críticos que hablan de que el artista «lleva al ojo» aquí o allá [25]. No es que esas experiencias estéticas tengan que ser totalmente espúreas o ficticias. Pueden ser reconstrucciones *post factum* facilitadas por la revisión retroactiva. El caso más extremo, y por tanto más instructivo, de tal retroacción sobre las sensaciones pasadas es el de la «facultad eidética» [26]. Los niños eidéticos pueden inspeccionar una imagen durante unos pocos segundos y después visualizarla, como sobre una pantalla, aunque haya sido retirada. Por ejemplo, pueden leer con posterioridad el rótulo que lleva una puerta o contar las gallinas que hay en el corral aunque no lo hubieran hecho mientras la imagen estuvo expuesta. Pero se ha probado que su memoria no es simplemente una reproducción fotográfica. Muchas ilustraciones en que se representa una acción producen una imagen en que la acción se lleva a término.

Al imaginar una ilustración en la que había un asno a cierta distancia de un pesebre, el asno se acercaba hasta el pesebre, movía las orejas, inclinaba la cabeza y empezaba a comer. A veces, la indicación del experimentador de que el asno tenía hambre servía para poner en movimiento una serie de cambios que sorprendían a los propios niños. Era como si ya no estuvieran mirando una imagen estática, sino una escena llena de vida, pues, tan pronto como se hacía la indicación, el asno salía corriendo espontáneamente hacia el pesebre. (Tomado de H. Kluver, 1926).

Vemos aquí una amplificación casi patológica de lo que nos ocurre a todos cuando contemplamos un cuadro. Lo construimos en el tiempo y retenemos los elementos y fragmentos que vemos hasta el momento en que van ocupando su lugar como un objeto o suceso imaginable, y es esa totalidad lo que percibimos y contrastamos con el cuadro que tenemos delante. Al escuchar una melodía y al ver una representación, lo que Bartlett llamó el «esfuerzo en pos del sentido» conduce a un barrido hacia atrás y adelante en el tiempo y en el espacio, y a la asignación de lo que cabría llamar los órdenes correlativos apropiados que dan coherencia a la imagen.

Dicho de otra forma, la impresión de movimiento, como la ilusión del espacio, es el resultado de un proceso complejo, que se describe acertadamente con la expresión «leer una imagen». Este ensayo no puede tener como objetivo explorar nuevamente este proceso [27], pero puede demostrarse fácilmente que un principio que se aplica a la lectura de las relaciones espaciales en un lienzo plano se aplica en no menor medida a la reconstrucción de las relaciones temporales. Es el principio que puede llamarse de la primacía del significado. No podemos juzgar la distancia

de un objeto en el espacio sin antes haberlo identificado y estimado su tamaño. No podemos estimar el paso del tiempo en un cuadro sin interpretar el acontecimiento representado. Tal vez por esta razón el arte representacional comienza siempre por la indicación de significados más que por la plasmación de la naturaleza y nunca puede alejarse de esa base sin abandonar el espacio y el tiempo. ¿Qué otra cosa que la afirmación de esta primacía es la llamada «imagen conceptual», la pictografía primitiva del niño o de la persona sin instrucción? Una carta enviada por el jefe de una tribu india al presidente de los Estados Unidos ilustra este principio (figura 21) [28]. Se ve al jefe tendiendo la mano de la paz al hombre de la Casa Blanca. Las indicaciones de otras criaturas y cabañas significan que los miembros de su tótem y otras tribus están ya dispuestos a vivir en casas y abandonar la vida nómada. Así pues, estrictamente hablando aquí no hay representado ningún instante temporal, como tampoco hay un espacio real donde se produzca la rendición. Pero el gesto de tender la mano reúne las pictografías individuales en un mensaje y un significado coherentes. Ese significado podría ponerse en pie en una ceremonia real o representarse en un cuadro realista, pero en cualquier caso tendría que centrarse en el gesto del jefe o en un equivalente simbólico que pudiera transmitirnos por sí solo la idea de que antes había guerra y ahora hay paz.

El arte narrativo de todas las épocas ha hecho uno de esos gestos simbólicos para transmitir el significado de un acontecimiento [29]. Consideremos la ilustración existente en San Apollinare Nuovo, en Rávena, de la resurrección de Lázaro reducida a sus elementos esenciales: la figura de Cristo, la momia en su tumba y gesto de poder que produce el cambio (fig. 22). ¿No está todo montado en torno al gesto que hace que el significado se plasme?

En cierto sentido, esto parece confirmar la idea de Shaftesbury y Lessing de que la ilustración satisfactoria de una narración siempre sugerirá y facilitará la revocación y la anticipación, el barrido hacia atrás y adelante en el tiempo que proviene de la comprensión de una acción. Pero también podemos ver más claramente por qué Shaftesbury se equivocaba al escribir que todo pintor «cuando ha elegido el momento o instante... queda desde ese punto privado de la posibilidad de aprovechar cualquier acción que no sea la inmediatamente presente y que corresponda al instante único que describe. Pues, si sobrepasa el presente sólo por un momento, del mismo modo podría sobrepasarlo por muchos años». Existe una diferencia real entre los acontecimientos agrupados en un lapso de memoria y subordinados a un significado perceptible central y los acontecimientos separados

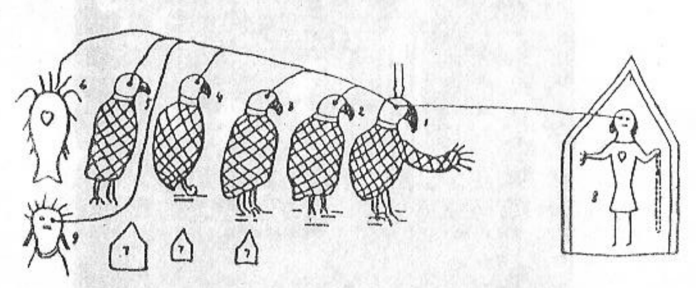


Fig. 21. Carta dibujada de los indios americanos. Procedente de W. Wundt, *Völkerpsychologie* (I, 1, pág. 247).



Fig. 22. *La resurrección de Lázaro.* Hacia el 1520. Mosaico. Rávena, S. Apollinare Nuovo.



Fig. 23. Sebastiano del Piombo. *Resurrección de Lázaro.* 1516-20. Londres, The National Gallery.

por años, e incluso por horas. Como la música se despliega en frases, la acción se despliega en fases, y estas unidades son las que de alguna manera se experimentan en el tiempo, mientras que el instante del que hablan los teóricos, el momento en que el tiempo queda detenido, es una extrapolación ilícita, a pesar de la aparente plausibilidad que la fotografía instantánea ha dado a esta antigua idea.

Si nos preguntamos qué cualidad ha de poseer una instantánea para transmitir la impresión de vida y movimiento, veremos, sin gran sorpresa, que esto también dependerá de la facilidad con que podamos captar el significado que nos permita complementar el pasado y llegar a prever el futuro [30]. Lo mismo tiene que ocurrir con los fotogramas de películas. Una escena como la tomada de *Los olvidados* (fig. 24) es absolutamente clara porque comprendemos la lógica de la situación, la actitud amenazadora de los muchachos y el gesto defensivo de la víctima [31]. Es bien sabido que esta configuración se ha repetido con frecuencia en el arte en el contexto de escenas de batallas y en temas tales como la muerte de Orfeo (fig. 25). ¿Dedujo el productor de la película esta fórmula de la *Pathosformel* clásica que tanto interesó a Warburg? [32] Raro sería. Pero de muy pocas otras formas podría transmitirse ese significado con tanta naturalidad.

A veces sería interesante preguntarse qué intervalo de tiempo objetivo queda englobado de esta forma por el significado transmitido. Consideremos la iconografía de la Presentación de la Virgen: Giotto nos muestra a Santa Ana llevando físicamente a la Virgen por la escalera para entregarla directamente al cuidado del Sumo Sacerdote (fig. 26). La importancia de la acción queda resaltada por el dispositivo dramático que consiste en presentar a unos espectadores que no miran la escena, sino que se miran entre sí [33], lo que amplía el intervalo de tiempo. Han visto lo que ocurre, y ahora intercambian miradas o comentarios. En Ghirlandaio (fig. 27), la distancia que la Virgen debe recorrer para llegar desde su familia al Sumo Sacerdote que la espera es mayor, como lo es la multitud que asiste a la escena. El intervalo de tiempo aumenta en la composición de Tiziano, pero los gestos son los mismos (fig. 28). Tintoretto (fig. 29) cambia la dirección del recorrido y la intensidad de la reacción de los mendigos y tullidos, pero también se apoya en la acción de señalar y en el gesto de bienvenida del Sumo Sacerdote.

Suele decirse que este último tipo de composición es menos estático, más inquieto, *mouvementé* o *bewegt* que los ejemplos anteriores, que nos llaman la atención por ser comparativamente calmos, y posiblemente incluso se posó para ellos como en un «fotograma». El violento movimiento de algunas figuras, y en particular su inestabilidad, contribuye claramente a dar la impresión de que en este caso se ha captado un instante que no podría haber durado más de un abrir y cerrar de ojos. Pero también notamos que la propia composición, la complejidad comparativa de la disposición de las figuras y la pronunciada curvatura de la escalera intensifican esta reacción. En realidad, la arquitectura misma podría calificarse de «dinámica», como si experimentáramos que las formas están en movimiento [34]. Aunque estas expresiones son lugares comunes de la crítica, no es del todo fácil explicar cabalmente esta terminología. ¿Por qué se experimenta la simetría como algo estático y la asimetría como algo inestable? ¿Por qué se siente que todo orden lúcido expresa reposo y toda confusión movimiento?

No es probable que detrás de estas reacciones haya una sola causa, o que no estén condicionadas, al menos parcialmente, por las convenciones culturales. Pero podría pensarse que en este aspecto, como en tantos otros, las metáforas que

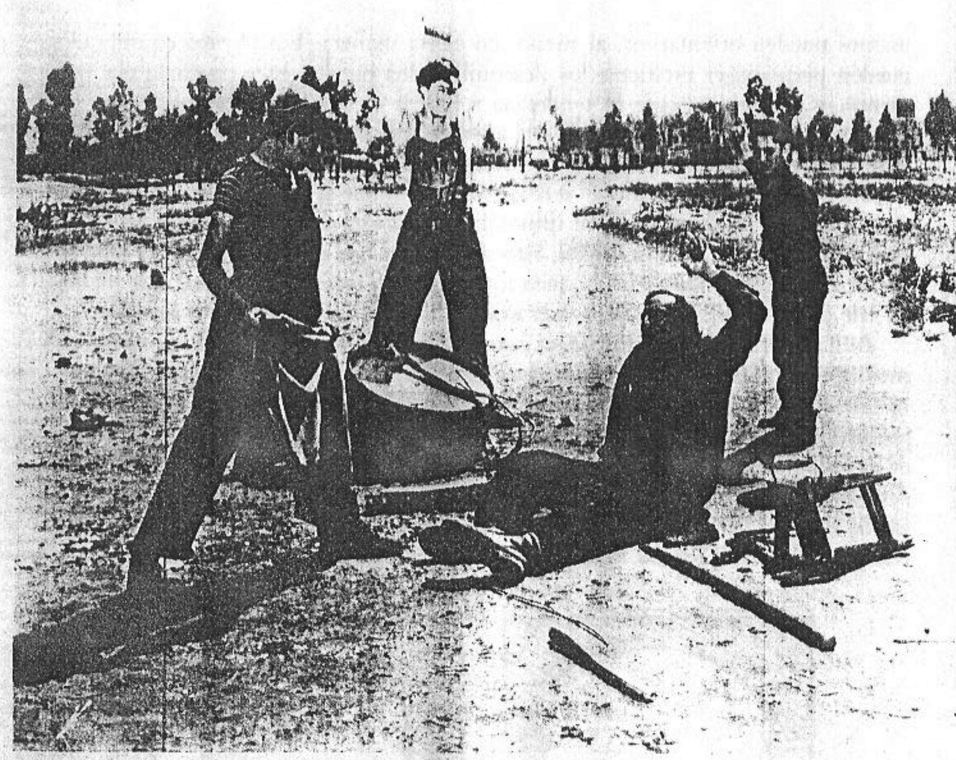


Fig. 24. Escena de *Los olvidados.* Colección de The Museum of Modern Art, Nueva York, Archivo de instantáneas cinematográficas.



Fig. 25. La muerte de Orfeo. De las *Metamorfosis* de Ovidio (Lyon, 1507, fol. 152).



Fig. 26. Giotto: *La Presentación de la Virgen.* Hacia 1306. Padua. Capilla de la Arena.

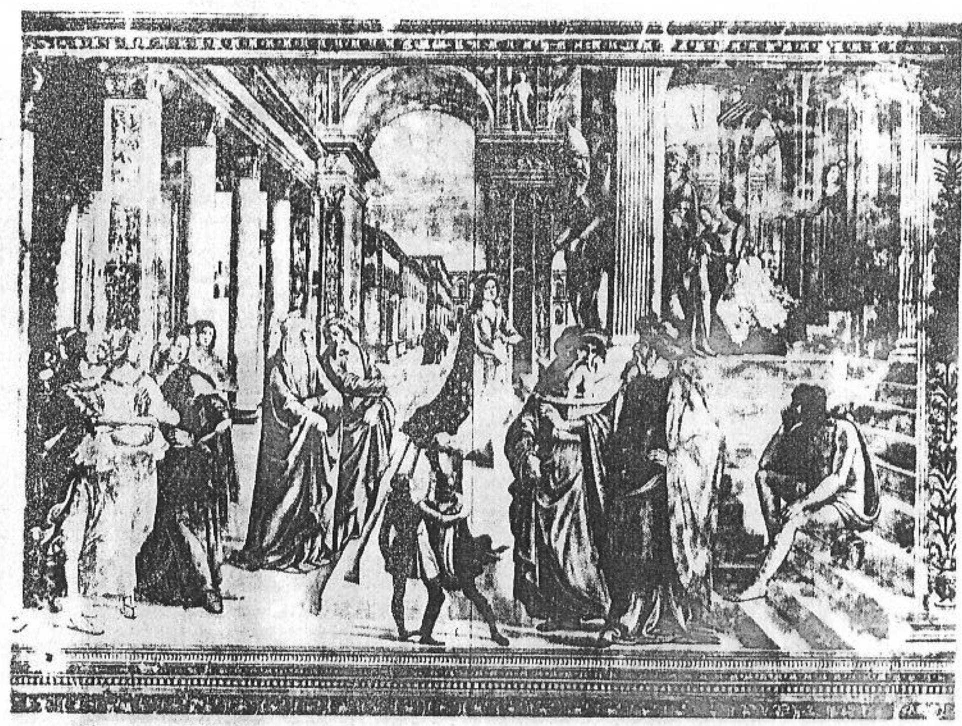


Fig. 27. Ghirlandaio: *La Presentación de la Virgen.* Hacia 1490. Florencia, S. Maria Novella.

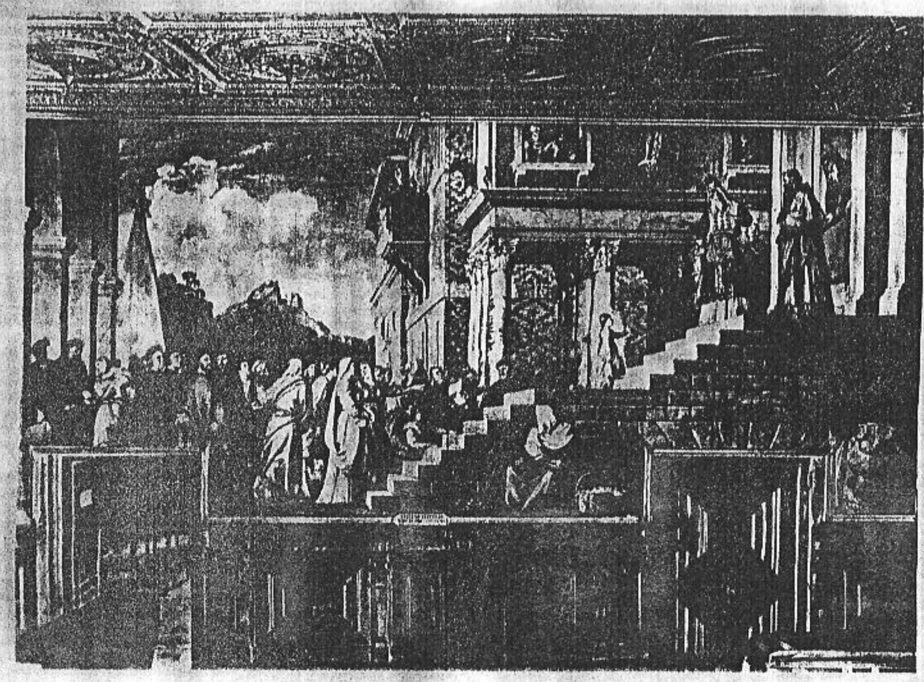


Fig. 28. Tiziano: *La Presentación de la Virgen.* Hacia 1535. Venecia, Accademia.

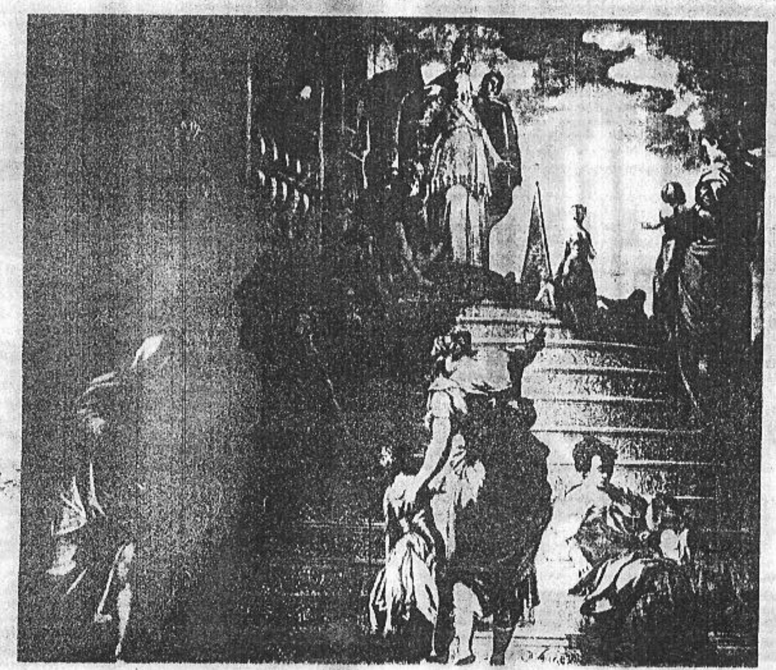
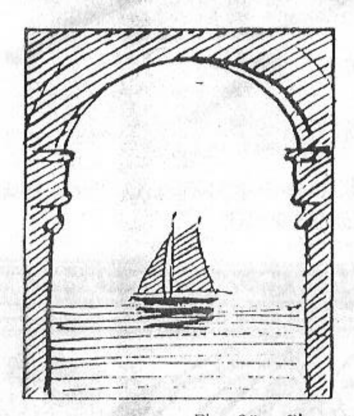


Fig. 29. Tintoretto: *La Presentación de la Virgen.* Hacia 1552. Venecia, Madonna dell'Orto.

usamos pueden orientarnos, al menos en cierta manera. Los objetos equilibrados pueden permanecer estáticos, los desequilibrados pueden caer en cualquier momento, y por tanto existe la tendencia a buscar el equilibrio tranquilizador y a esperar un cambio rápido cuando está ausente. Es curioso ver con cuánta facilidad se transfiere esta experencia, como por analogía, a otras configuraciones. Un folleto para fotógrafos aficionados [35] señala con acierto que si un barco de vela ocupa el centro de una fotografía parece inmóvil, pero si está a un lado parece en movimiento (fig. 30). Como es lógico, esto será válido con mucha más fuerza para los barcos de vela que, por ejemplo, para los árboles, lo que parece indicar que incluso en este caso el significado tiene una gran influencia en la impresión resultante.

Aun así, nos hallamos al parecer ante una extraña paradoja: la comprensión del movimiento depende de la claridad del significado, pero la impresión de movimiento puede quedar intensificada por la ausencia de claridad geométrica. Sienta jurisprudencia aquí un experimento realizado por Donatello. Los *putti* danzantes de su púlpito de Prato (fig. 31) son muy alegres y vivaces, pero cuando el maestro desarrolló esta idea en la *Cantoria* (fig. 32) usó deliberadamente el audaz mecanismo de situar la danza tras una fila de columnas. Para la mayoría de los observadores, esta ocultación parcial intensifica el efecto de movimiento turbulento.



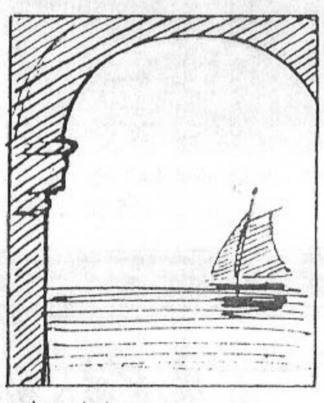


Fig. 30. El marco y el movimiento.



Fig. 31. Donatello: *Púlpito.* Detalle, 1434-38. Prato, catedral.

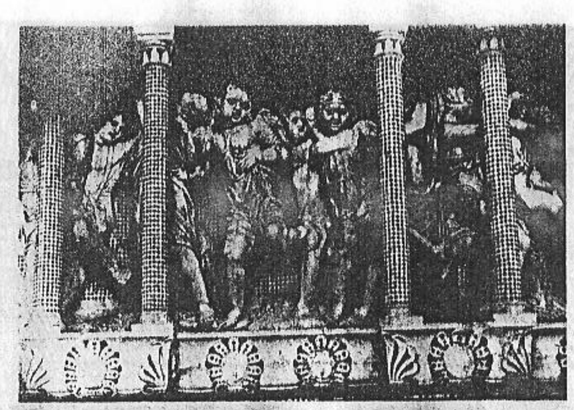


Fig. 32. Donatello: *Cantoria.* Detalle. 1433-40. Florencia, Museo dell'Opera del Duomo.

Los carteles de los Juegos Olímpicos de Invierno de Grenoble de 1968 explotaban inteligentemente este efecto (fig. 33). ¿Podría ser que hubiera otra analogía que contribuyera a producir ese efecto, que la dificultad que experimentamos para seguir e integrar la escena se fundiera con los recuerdos de la dificultad que podemos experimentar en la realidad para distinguir los cuerpos y las extremidades en una danza veloz? Al fin y al cabo, en ambos casos el ojo enviará al cerebro un mensaje «difícil de captar», así que los dos podrían ser intercambiables. Quizás Donatello explotó, consciente o inconscientemente, otro efecto que se deriva de esa ocultación, el efecto llamado por los psicólogos ilusión de Poggendorf (fig. 34). Las líneas que pasan oblicuamente por detrás de una banda o un rectángulo suelen dar la impresión de que su continuación está desplazada. Y así, existe la posibilidad de que la pierna del niño parezca realmente haberse movido mientras recorremos la composición con la mirada. Ha de haber otras razones más por las que la incompleción pueda contribuir a la impresión de movimiento rápido. Los «efectos de instantánea» de Degas dan a veces la impresión de que el artista estaba tan interesado en fijar un motivo en el lienzo que no tuvo tiempo ni oportunidad de buscar un punto de vista conveniente. La incompleción se transforma en una indicación de la prisa del pintor, de su propia obsesión por el tiempo, que es contagiosa. Nosotros también aceleramos el barrido visual, y en el proceso puede ocurrir que la incompleción de formas familiares active realmente nuestra actitud de anticipación de una forma casi alucinatoria, exactamente como se describe en los experimentos con niños eidéticos. De nuevo el esfuerzo en pos del significado se adelanta a lo realmente dado y completa la forma, igual que tendemos a completar una oración o una frase musical. De ahí provenga tal vez el aumento de la impresión de velocidad y movimiento que sienten muchos observadores cuando contemplan la vista lateral menos completa y menos legible, del Discóbolo (figura 36) y la comparan con una fotografía frontal (fig. 35).

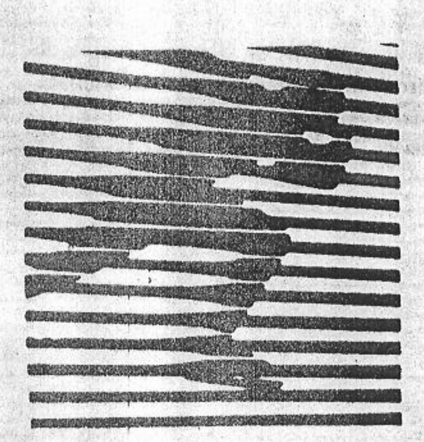


Fig. 33. Símbolo de los Juegos Olímpicos.

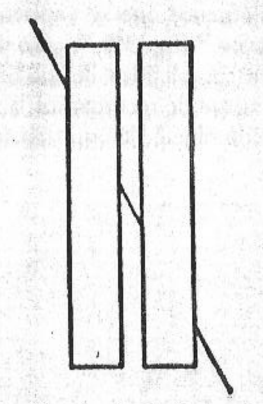


Fig. 34. Ilusión de Poggendorf.

Si estos mecanismos dan una idea de las posibilidades de reducir la extensión temporal del momento representando intensificando a la vez el efecto de movimiento, era inevitable que la victoria de la cámara en todos estos métodos hiciera al artista buscar otros campos de experimentación. Los futuristas, como se sabe, con toda su glorificación de la velocidad y el movimiento, siguieron muy dócilmente a la cámara en sus imitaciones de las dobles exposiciones. Ni siquiera el famoso *Desnudo bajando la escalera* de Duchamp deja de ser un asunto bastante cerebral. Se precisa un gran artista para articular esta esquiva impresión de movimiento en imágenes de nueva significación, y en esto, como en tantas otras cosas,





Fig. 35, 36. *Discóbolo.* Visto de frente (izquierda) y de lado. Munich, Staatliche Antikensammlungen.

fue Picasso quien aportó las soluciones más interesantes y más variadas. En el cubismo jugó con la idea de los varios aspectos de un objeto idéntico, pero este programa —si alguna vez lo fue— es poco más que un pretexto para lanzar el esfuerzo en pos del significado a una frenética persecución por un laberinto de facetas ambiguas que oscurecen y revelan a la vez la naturaleza muerta en la mesa, recordando el proceso de la visión más que el objeto visto.

Pero parece que fue en algunos de sus últimos cuadros cuando Picasso acertó mejor a darnos una sensación de imágenes sucesivas sin sacrificar el sentido de su núcleo común [36]. La *Mujer dormida dándose la vuelta* (fig. 37) es un ejemplo de esto, pero quizá su mayor triunfo en este aspecto sea la *Muchacha leyendo*, de principios de la década de 1950 (fig. 39). La extraña ambigüedad de belleza y fealdad, de serenidad y torpeza en estos aspectos conflictivos no da inmediatamente una sensación de sucesión de puntos de vista en el tiempo, pero precisamente por haber quedado retenidos en una simultaneidad provisional representan una victoria nueva y convincente sobre ese espectro creado por el hombre, el *punctum temporis*.

Sea cual sea la validez de esos mecanismos concretos y por subjetivo que sea el efecto de movimiento que puedan producir uno u otro en algunos observadores, algo es seguro: si la percepción del mundo visible y de las imágenes no fuera un proceso en el tiempo, y bastante lento y complejo por cierto, las imágenes estáticas no podrían despertar en nosotros los recuerdos y las anticipaciones del movimiento. En última instancia, esta reacción tiene que estar enraizada en las dificultades que experimentamos para retener en la mente todos los elementos mientras recorremos el campo visual. Por tanto, incluso el arte abstracto puede eludir la impresión estática, al menos en los casos extremos que explotan la fatiga y las post-imágenes para producir una sensación de parpadeo y hacer que las estrías y configuraciones bailen ante nuestros ojos indefensos. Aún se busca una explicación



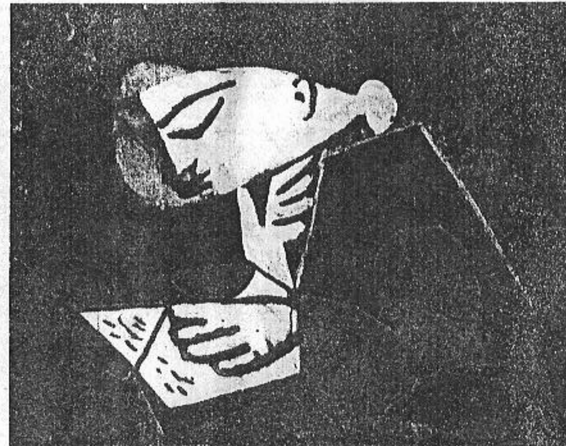


Fig. 37. Pablo Picasso: *Mujer dormida dándose la vuelta*. Tomada de Zervos, *Picasso* (II, 1960, Fig. 198, pág. 85).
Fig. 38. Pablo Picasso: *Muchacha leyendo*. Colección privada.

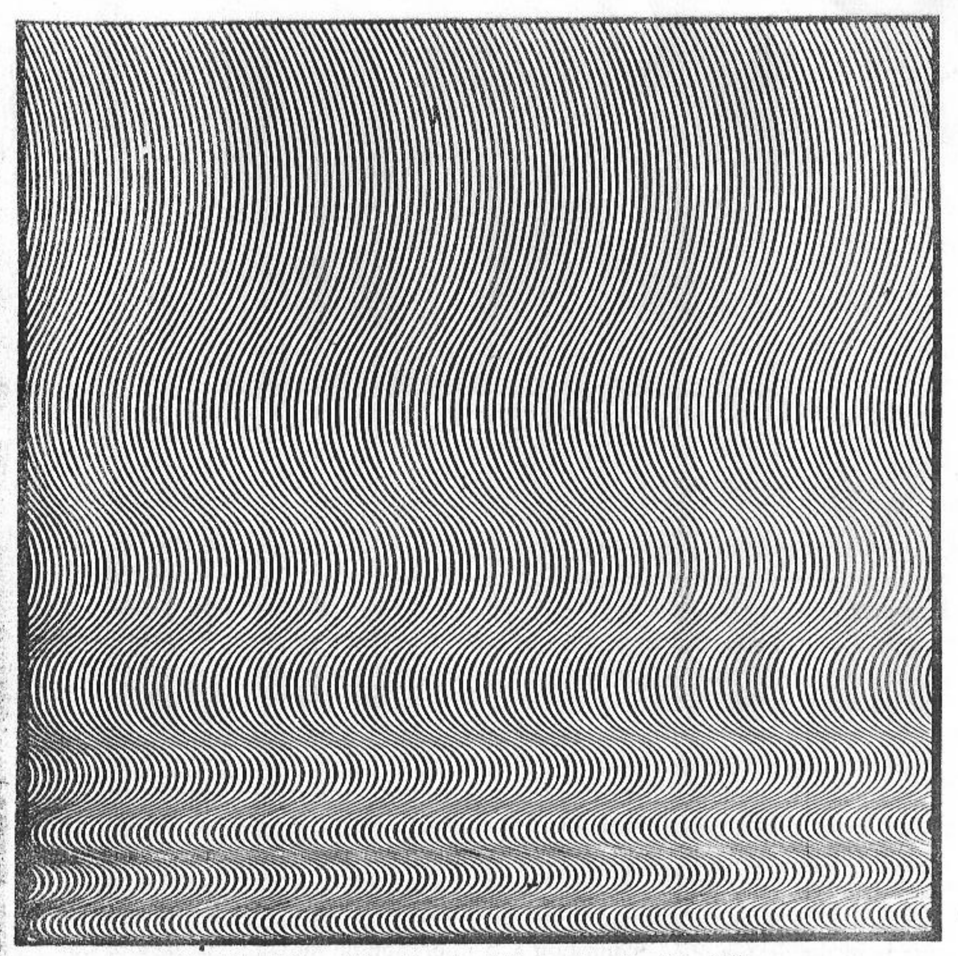


Fig. 39. Bridget Riley: *Cascada*. 1963. Londres, The Tate Gallery.

de los fenómenos que se experimentan ante los cuadros en blanco y negro de Bridget Riley [37] (fig. 39) [38], pero ya los primeros intentos arrojan una luz fascinante sobre la complejidad de los procesos visuales. Los experimentos de este tipo tienen la virtud de recordarnos la insuficiencia de las distancias *a priori* en estética que han sido objeto de este trabajo.